

Минобрнауки России
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Сыктывкарский государственный университет
имени Питирима Сорокина»
(ФГБОУ ВО «СГУ им. Питирима Сорокина»)



ЧЕЛОВЕК КУЛЬТУРА ОБРАЗОВАНИЕ

Научно-образовательный и методический журнал

*Входит в перечень ведущих рецензируемых изданий ВАК
Минобрнауки РФ (Перечень ВАК)*

№ 2 (28) 2018

Сыктывкар
Издательство СГУ им. Питирима Сорокина
2018

Научно-образовательный и методический рецензируемый журнал
Учредитель и издатель — федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина»
(167001, Республика Коми, г. Сыктывкар, Октябрьский просп., д. 55)

12+

*Свидетельство о регистрации СМИ ПИ
№ ФС 77-68795 от 17.02.2017 г.
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Журнал зарегистрирован в РИНЦ
(регистрационный номер 261-06 от 02.07.2012 г.)
Выходит с 2011 г.*

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА:

Балсевичуте-Шлякене Виргиния, д-р гуман. наук, профессор, профессор Вильнюсского государственного педагогического университета (Литва, Вильнюс);

Бразговская Елена Евгеньевна, д-р филол. наук, профессор, профессор кафедры общего языкознания Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Россия, Пермь);

Бурлыкина Майя Ивановна, доктор культурологии, профессор, директор музея истории просвещения Коми Края Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар);

Гончаров Сергей Александрович, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ (Россия, Санкт-Петербург);

Гурленова Людмила Викторовна, д-р филол. наук, профессор, директор института культуры и искусства Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар);

Жеребцов Игорь Любомирович, д-р исторических наук, старший научный сотрудник, директор Института языка, литературы и истории Коми научного центра РАН (Россия, Сыктывкар);

Жюзев Николай Федосеевич, д-р философ. наук, доцент, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина, сотрудник Масси Колледж, Торонто, председатель комитета по образованию общества «Little Russia» (Канада, Торонто);

Леонов Иван Владимирович, д-р культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, сопредседатель Санкт-Петербургского и Ленинградской области отделения Научно-образовательного культурологического общества (Россия, Санкт-Петербург);

Мосолова Любовь Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Россия, Санкт-Петербург);

Муравьев Виктор Викторович, д-р философ. наук, доцент, профессор каф. культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар);

Сотникова Ольга Александровна, д-р педагогических наук, и.о. ректора Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Россия, Сыктывкар);

Скотт Тое, д-р философии, профессор Северного университета г. Бодо, член Союза художников Норвегии (Осло, Норвегия);

Сурво Арно, д-р философии, профессор, научный сотрудник кафедры фольклористики гуманитарного факультета университета Хельсинки (Финляндия, Хельсинки);

Сурво Вера Викторовна, д-р философии, профессор, исследователь кафедры этнографии гуманитарного факультета университета Хельсинки (Финляндия, Хельсинки);

Скотт Тое, доктор философии, профессор Северного университета г. Бодо, член Союза художников Норвегии (Осло, Норвегия);

Тульчинский Григорий Львович, д-р философ. наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, профессор департамента прикладной политологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург (Россия, Санкт-Петербург);

Шабает Юрий Петрович, д-р ист. наук, профессор, зав. отделом этнографии Института языка, литературы и истории Коми научного центра РАН (Россия, Сыктывкар);

Шапинская Екатерина Николаевна, д-р философ. наук, профессор, зам. руководителя Экспертно-аналитического центра развития образовательных систем в сфере культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева (Россия, Москва).

Редакция журнала

В. В. Муравьев, О. В. Золотарев, Л. В. Гурленова.

Главный редактор Л. В. Гурленова

ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕДАКЦИЯ

Мазур Виктория Васильевна, начальник отдела планирования организации научно-исследовательской деятельности Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Гудырева Любовь Васильевна, канд. филол. наук, доцент кафедры менеджмента и маркетинга; руководитель издательского центра Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Руденко Людмила Николаевна, ведущий редактор издательского центра Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Вокуев Николай Евгеньевич, канд. культурологии, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина.

Адрес редакции: 167001, Республика Коми,
г. Сыктывкар, Октябрьский пр-т, д. 55а.

E-mail: lrudenko@bk.ru

Подписной индекс журнала Е34110, каталог «Почта России» 78782.

Подписка через сайт «Пресса по подписке» www.aks.ru.

Свободная цена

Стоимость подписки 618 руб. на полгода.

© ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Памяти В. А. Сулимова	6
-----------------------------	---

Философия культуры

Забулионите А.-К. И. Человек — культура — природа: «граница разума» как императив в образовании человека Zabulionite A.-K. Person — Culture — Nature: «boundary of reason» as the imperative in the education of a person.....	8
Лобанкова И. П. Природно-культурное становление пассионарности Lobankova I. P. Natural and cultural formation of passionarity.....	25
Муравьев В. В. Проблема природы человека в коми философской антропологии Muravyev V. V. The problem of human nature in Komi philosophical anthropology.....	35

Культурология

Ананьев В. Г., Фомкина М. И. Пространство художественных музеев в международных проектах 1920—1930-х гг.: Теория практики в музеологической мысли межвоенного двадцатилетия Ananiev V. G., Fomkina M. I. The space of art museums in international projects of 1920—1930: Praxis of Interbellums museology.....	58
Белов А. В. Театральное строительство Москвы XVIII столетия: основные этапы, тенденции, главные движущие факторы и особенности процесса Belov A. V. Creation of the theaters in Moscow in 18th century: stages, tendencies, factors and features of process.....	73
Бурлыкина М. И. Церковно-археологический музей Киевской духовной академии в системе вузовских музеев дореволюционной России Burlykina M. I. Church-archaeological Museum Kiev theological Academy in the system of higher education museums pre-revolutionary Russia.....	83
Колмаков П. А. Этический взгляд на формы уголовного судопроизводства Kolmakov P. A. The Ethe vien on forms of criminal procedure.....	97
Леонов И. В., Филиппова-Стоян Л. Е. Историко-культурные структуры артефактов: методы изучения, критерии идентификации и практики сохранения Leonov I. V., Filippova-Stoyan L. E. Historical-cultural structures of artifacts: methods of study, identification criteria and conservation practices.....	103
Харитоновна М. А. Пространственно-символическое содержание картины Марка Шагала «Песнь Песней III» Kharitonova M. A. Spacial and Symbolic Content of Marc Chagall' painting "Song of Songs III"	118

Хренов Н. А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Часть 1 Khrenov N. A. Synthesis of arts as the synthesis of cultures in the artistic avant-garde.....	132
--	-----

Педагогика

Гурленов В. М., Трофимова Ю. И. Предпосылки развития иноязычной речевой готовности становящейся языковой личности учащихся начальных классов Gurlenov V. M., Trofimova Y. I. Preconditions of development of foreign-language speech preparedness in formation of personal lingual identity of primary school children.....	152
Минаева Н. В. К вопросу об особенностях проектирования профессионального развития педагогических работников Minaeva N. V. Revisiting the Designing of Educator Professional Development.....	164
Черный В. Д. Древнерусская лицевая Псалтирь как первая учебная книга по изобразительному искусству Chernyy V. D. Old Russian facial Psalms as the first educational book on fine arts...	169

Рецензии

Золотарев О. В. Рецензия на монографию В. В. Комиссарова «“Этого ожидали...”: роман И. А. Ефремова “Туманность Андромеды” и футуристические проекты советской интеллигенции». Иваново: ПресСто, 2017. 116 с. Zolotarev O. V. Review on the monograph: Komissarov V. V. “Its was expected....”: the novel by I. A. Efremov “Andromeda Nebula” and futuristic projects of the Soviet intelligentsia. Ivanovo: PresSto, 2017. 116 p.....	177
Информационное письмо.....	182
Авторы выпуска.....	186

Памяти В. А. Сулимова

24 апреля ушел из жизни Владимир Александрович Сулимов — заведующий кафедрой культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина, доктор культурологии, кандидат филологических наук, академик Международной Академии Наук (Русская секция), известный специалист в области теории культуры, социальной, культурной и педагогической антропологии, семиотики и теории текста.

Владимир Александрович родился 30 июля 1952 года во Львове (Украина). В своем родном городе окончил филологический факультет Львовского го-

сударственного университета им. И. Франко (1974). Преподавал в Сыктывкарском государственном университете и Коми государственном педагогическом институте (общий педагогический стаж в КГПИ и СГУ — 22 года).

Профессор Сулимов — автор более 100 научных статей, а также монографий «Философия и логика русского языкового континуума» (2006), «Семиозис: антропология субъективности» (совместно с И. Е. Фадеевой) (2013), «Антропология Питирима Сорокина: парадоксы интегрализма» (совместно с И. Е. Фадеевой) (2015), «Человек в культуре Севера: от модерна к модернизации» (совместно с И. Е. Фадеевой). Основал и руководил научной Лабораторией со-



СУЛИМОВ
Владимир Александрович
30.07.1952 – 24.04.2018

циокультурных исследований Севера (ЛСИС), в которой проходили научно-исследовательскую практику аспиранты кафедры, работал и руководил образовательной магистерской программой «Педагогическая антропология». В последние годы ученый трудился над второй докторской диссертацией по специальности «Общая педагогика, история педагогики и образования». Организатор многих научных конференций и круглых столов.

Являлся одним из основателей и главным редактором научного журнала «Человек. Культура. Образование», членом редколлегий ряда научных изданий.

Под руководством В. А. Сулимова защищено 2 кандидатских диссертации по специальности «Теория и история культуры», готовились к защите еще 2 кандидатские диссертации. В. А. Сулимов являлся экспертом ВАК РФ по направлению «Теология» и членом экспертного совета УМО по направлению «Культурология».

Владимир Александрович являлся членом Президиума Научно-образовательного культурологического общества России и председателем регионального отделения НОКО, где проводил большую организаторскую и экспертную работу, был одним из активных исследователей научных идей П. А. Сорокина.

Соратники, коллеги и ученики В. А. Сулимова запомнят его как человека, преданного служению науке и образованию, хорошего организатора, учителя и товарища.

Редакционный совет и редакция

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2

А.-К. И. Забулионите

Человек — культура — природа: «граница разума» как императив в образовании человека

Посвящается памяти известных
ученых Сыктывкара

И. Е. Фадеевой и В. А. Сулимова

Современное образование рассматривается в связи с глобальными проблемами цивилизации и доктриной устойчивого развития. Проблема образования усматривается в тенденции его редуцирования к профессиональным компетенциям и недооценке образования человека как инкультурации. Обращаясь к истории философской мысли, истоки этих проблем выявляются в ренессансном антропоцентризме и метафизике практического разума (в неограниченной способности познания). Обращается внимание на перспективность кантовской критики «чистого разума» и его понимание культуры как «границы разума».

Ключевые слова: философия культуры, понятие культуры, инкультурация, фундаментальные основания образования, история образования, компетенции, глобальная цивилизация, постмодернизм, инструментальный разум.

A.-K. Zabulionite. Person — Culture — Nature: «boundary of reason» as the imperative in the education of a person

Modern education is discussed in connection with the global problems of civilization and sustainable development doctrine. The problem of education is detected in the tendency of its reduction to the professional competences and underestimating education as the process of enculturation. Addressing the history of philosophical notions, the origins of these problems are identified in the Renaissance anthropocentrism and the metaphysics of the practical reason (the unlimited abilities of cognition). Attention is drawn to the prospects of Kant's «pure reason» criticism and his understanding of culture as the «boundary of reason».

Keywords: *philosophy of culture, cultural studies, enculturation, basic foundations of education, history of education, competences, global civilization, postmodernism, instrumental reason.*

В последние десятилетия вопросы образования стали не только предметом научных дискуссий. Их обсуждения вылились в широкое публичное пространство. Разумеется, потребности в реформе национальной системы образования были вызваны трансформациями в современном многокультурном, многоконфессиональном и в то же время в высокоинтегрированном мире. Найти место человеку в «открытом обществе» оказывается задачей весьма непростой. Вхождение России в Болонский процесс предполагало, что это может облегчить механизмы включения человека в многомерные и сложные процессы современного мира. Внедрение болонской архитектуры образования, приближенной к современной жизни, существенным образом затронуло прежнюю систему национального образования в России. И это привело не только к обретениям, но в неменьшей степени и к ощутимым потерям. Ориентированная на «рынок услуг», болонская система ставила краткосрочную полезность на место фундаментального знания, отдавала предпочтение «знанию» перед «пониманием», ставила «компетенцию» на место мировоззренческих, экзистенциальных вопросов. Даже если она и не была направлена против национальной культуры, она не нуждалась и в ее мировоззренческих измерениях и ориентирах. Болонский процесс университетскую бюрократию ориентировал на наднациональный, транснациональный уровень. Не случайно существенные изменения пре-

терпели и отношения педагога—ученика в процессе обучения. Если в прежней системе национального образования обучение было неотделимо от воспитания, то реформа образования существенно изменила роль педагога как воспитателя. По существу, роль педагога была низведена до функций контрактника, предоставляющего «образовательные услуги». Украшенная лозунгами о свободе личности человека (видимо, свободе ученика от личностного влияния педагога), по сути, вся система образования стала мыслиться в рыночных терминах и подчиняться рыночным законам.

Такой смысл образования человека, как инкультурация, по сути, не играл ключевой роли в новой системе образования и без труда мог быть элиминирован. Система образования была прежде всего ориентирована на подготовку человека к исполнению той или иной социальной функции. Она наполняла его знанием, позволяющим войти в общество на соответствующем уровне технологического развития для исполнения определенных социальных функций в любой точке глобального пространства. Система образования человека в итоге сводилась к профессиональной подготовке *homo faber* — человека производящего. Образование было низведено до обслуживающей рыночные отношения функции. «Внутренний» человек со сферой его экзистенциальных вопросов, смыслом бытия отодвигался на периферию и не представлял большого интереса. Но такая ориентация системы образования скрывала в себе проблему. Как известно, лишенный личностных качеств, «одномерный человек» (Г. Маркузе) не несет ответственности за мир, в котором он живет. Он живет в измерении индивидуальных повседневных нужд. Какой должна быть система образования, чтобы соответствовать тем вызовам, с которыми ныне сталкивается человечество, вступающее в новую фазу эволюции взаимодействия между цивилизациями и взаимодействия цивилизации всего человечества с природной средой?

Очевидно, что все острее перед человечеством будут вставать такие проблемы, как дефицит природных ресурсов, истощенность почв, надвигающийся дефицит пресной воды, вопросы загрязнения природной среды, изменения климата. Уже сегодня они вносят напряжения в международные отношения. Научный и философский анализ выявил, что названные проблемы современного человечества в немалой степени определяются глубинными установками про-

екта экстенсивного цивилизационного развития, который сложился на протяжении XX века как всемирный и, как известно, был определен формами науки и технической цивилизации Запада. Но во второй половине XX века стало очевидно, что этот проект себя исчерпал. Будущее человечества, безусловно, зависит от нас самих. Но сегодня оно остается туманным, опасным и открытым. У человечества выбора не остается: если в ближайшее время не произойдут изменения стиля жизни цивилизации, не изменится уровень экологического сознания, то биосфера не выдержит возросшего на нее насилия цивилизации. Ситуация требует анализа фундаментальных оснований соотношения цивилизации и природы и кардинального изменения поведения человека в природной среде. Каковы внутренние истоки этих нарастающих проблем современности? И какие пути ведут к их разрешению? Эти вопросы имеют прямое отношение к системам воспитания человека, живущего и действующего в современном мире.

Как известно, в ситуации нарастающей проблемы с ресурсами и экологией была предложена идея устойчивого развития цивилизации человечества, но механизмы ее внедрения и ныне остаются открытым вопросом. Представляется, что в немалой степени ее успех зависит от вопросов воспитания/образования. Ибо через систему образования открывается путь проникновения в самую сердцевину культуры, выступающей системой регулятивов поведения человека. Поэтому, трансформируя систему образования, мы оказываем обратное трансформирующее воздействие на всю культуру. Исходя из перспективных задач, стоящих перед человечеством, мы и должны судить, насколько система образования способна служить долгосрочным установкам и целям, насколько она способствует представлениям об образе будущего человека и культуры, не упуская из поля внимания вопроса о ее соотношении с природой. Рассматривая существующую систему образования в широком контексте, мы понимаем, что она вызывает вполне оправданное беспокойство: связывать вопрос образования человека с рынком услуг явно недостаточно. Но каковы должны быть образование и культура?

Если обсуждать вопрос образования человека вне контекста, не обращаясь к анализу глубинных оснований современной цивилизации, то можно долго двигаться по замкнутому кругу в блужданиях пустого недовольства состоянием дел и собственного бессилия из-

менить ситуацию. Только обнаружение истока нынешнего кризиса цивилизационного проекта в целом, а не только проблем образования, может вывести нас из замкнутого круга. В такой ситуации очевидно, что не только система образования, но и сущностное понимание культуры должно быть переосмыслено. Она не может быть редуцирована до материальных условий существования и удовлетворения потребностей. Вдумчивого переосмысления требует и ставшее привычным определение культуры через противопоставление ее природе. Вопрос о сущности культуры следует обсуждать неразрывно с вопросом о природе, а вопрос образования — с вопросом укорененности человека в культурном бытии, становления его личности, отвечающей бытию всего сущего и, следовательно, ответственной.

Итак, понимание системы образования человека невозможно раскрыть вне контекста — без обсуждения его в связи с двумя вопросами: первый — как понимается сущность культуры и как она соотносит себя с природой, второй касается познания — его характера и того, как познание входит в культуру. Какими содержаниями эти понятия наполнены сегодня и как они менялись в истории мысли. Какие трансформации привели к формированию возобладавшего ныне наукоцентризма, к разрыву объективного познания и смысловой проблематики, что сделало сферу разума независимой. Современная ситуация с культурой, образованием и наукой может быть понята только тогда, когда мы раздвигаем горизонты современного представления вопроса. Обращение к истории вопроса не самоцель. И в этом обращении к истории прежде всего следует поставить вопрос о том, как познание и основанная на нем техническая цивилизация вплетается в культуру и каковы результаты возобладавшего научного мировоззрения и ценностного истолкования культуры, которые сложились на определенном этапе истории мысли.

Фундаментальные основания метафизического проекта, породившего западную науку и сформировавшуюся на ней техногенную цивилизацию, которая относится к миру как объективной реальности и описывает ее количественными характеристиками, начали складываться в эпоху Ренессанса. Эта эпоха намеревалась возродить античную традицию. Но обращение к античности осталось внешним. Кратко отметим хорошо известные представления древних о мире

как живом организме и гармоническом космосе, в котором каждая вещь обладает самостоянием, собственной природой (фюзис) и занимает свое метафизическое место. В греческом космоцентризме культура (пайдея) мыслилась как соответствие человека этому прекрасному строению космоса. История древнегреческой «пайдеи», как известно, знала не одну систему воспитания. Она начинается задолго до великих систем воспитания Платона и Аристотеля [2; 3]. Не углубляясь в конкретные содержания этих систем, отметим, что познание и воспитание воспринимались древними греками как неразрывно связанные. Поэтому, как бы ни различались между собой системы античного воспитания, их объединяли общие черты — все они строились исходя из идеи соответствия человека космическому порядку. Природу (фюзис) древние понимали как такое широкое явление, которое охватывает все природное и человеческое. Поэтому воспитание мыслилось как природный процесс. Это предполагало знание космического порядка. Вот почему пайдея в философии Платона одновременно была и системой воспитания, и «правильностью взгляда», способного видеть мир идей. Воспитание и истина оказались неразрывно связанными [9].

В средневековом теоцентризме бытие мира созерцается через текст Священного Писания, воплощающего божественный логос как истину бытия. В этих текстах мир видится подлинно сущим. Поэтому средневековая ученость — образование — в эту историческую эпоху, создавшую университеты, оценивается не по знанию Тривиума и Квадриума. Вершиной средневековой учености был опыт истолкования божественного слова. При этом средневековая экзегетика неразрывно связана с учением о посреднике как дарителе ключа к пониманию божественного логоса. Таким посредником и «абсолютным педагогом» (Климент Александрийский) был Иисус Христос. Он и гарантировал человеку возможность *понять* текст Священного Писания.

Идея *humanitas* в Средние века была связана с идеей *divinitas* — боговоплощения. Поэтому жизнь Христа была образцом для культивирования «божественного» в себе. Создавать текст своей жизни — это было *единственное*, что мог создать средневековый человек. Что было ярко схвачено уже в эпоху раннего Средневековья — Августином, Алкуином, Абеяром, Франциском [6]. В Средние века,

как и в Античности, познание и воспитание снова мыслились нераздельно. Именно из средневековой учености и дедуцируется понятие культуры в эту эпоху.

Возрождение, как известно, не возродило античных представлений о природе, культуре и познании. Отличия между Античностью и Возрождением как типами культур оказались колоссальными. Отметим, что в эпоху Возрождения впервые фиксируется противопоставление природы и культуры как двух разных субстанций. И это возымеет далеко идущие последствия. Отсюда проистекает картезианское разделение мыслящей и протяженной субстанции (*res cogitans* и *res extensa*). В результате целостность мира и целостность знания станет серьезной философской проблемой. В эпоху Ренессанса формируется ренессансная идея *humanitas* и антропоцентрическое мировоззрение. Как реакция на средневековую идею учености складывается *studia humanitatis*, а идея человека все больше обретает демиургические черты. Мыслители этой эпохи впервые заговорили о незавершенном образе человека и о свободе его завершить по собственному усмотрению. Поэтому гуманисты сознательно приняли на себя роль воспитателей человеческих душ, чтобы обратить каждого и всех к достойной человечности.

На ренессансных основаниях антропоцентризма в Новое время намечается важнейший сдвиг в познании мира. В новой науке снова проявляются демиургические черты человека. Начиная с Ф. Бэкона и Р. Декарта формируется метафизика практического разума. Бекон выдвигает тезис: «знание — сила» и видит стратегическую задачу новой науки — подчинить природу человеческим нуждам. Практический разум раскрывает свой характер в расчетливом планировании и предвосхищении — тем самым изменяется само понимание истины. Отныне *истина* становится *суждением*. Но при этом разум должен быть очищен от всего субъективного и исторического. Между познанием и культурой проводится строгое разграничение. Ставится задача исключить из познания «все человеческое». С методической последовательностью программа очищения разума была сформулирована Бэконом в его критике идолов (призраков) разума. Намечается разрыв между научным (объективным) знанием и воспитанием. В этой эпохе мы и можем обнаружить исторический корень современной тенденции реду-

цировать образование к узкопрофессиональной подготовке и оценивать его по «компетенциям».

Метафизика практического разума поставила перед собой цель — не созерцать порядок бытия, а покорить природу, «вырвать ее секреты» и поставить на службу. Такая установка по отношению к природе превращает ее в объект (объективную реальность). Мир как объективная реальность уже не мыслится как живой организм (как его воспринимали греки). И сегодня наш язык выдает фундаментальные установки по отношению к бытию. Мы говорим о «природных ресурсах», то есть мыслим природу как некий склад «сырья». Истоки такого представления снова ведут нас в ренессансный антропоцентризм и метафизику практического разума.

Наука Нового времени складывается как *mathesis universalis*. В науке Галилея и Декарта проектирующий разум требует лишить все сущее собственного самостояния. Познание строится на субъектно-объектной оппозиции, которой не знала античная форма знания, созерцающая гармоническое строение космоса. В науке Нового времени природа демифологизируется. Она воспринимается как целое, но эта целостность системна — это единство механизма. Чтобы лишить вещи их собственной природы и самостояния, вводится галилеевское разделение на «первичные» и «вторичные» качества. Качественные характеристики элиминируются как несущественные, а оставшиеся количественные характеристики позволяют упаковать знание в математическую формулу и подготовить к техническому использованию.

Эти произошедшие изменения как результат мировоззрения открывают возможность формирования принципиально нового типа организации хозяйственной деятельности. Возникает и развивается индустриальное производство и капиталистическая экономика. Меняется организация и структура социума. Наука, техника, формы хозяйственной деятельности, экономика, социальная, политическая реальность — все эти формы культуры родственны и основаны на антропоцентризме. Господство субъекта в Новое время: от метафизики Р. Декарта протягивается внутренняя связь к философии Ф. Ницше, в которой антропоцентризм переосмысливается в метафизику воли [8]. Мир воспринимается как политико-экономическая реальность, которая определяет не только внешние обстоятельства человеческой жизни, но и внутренний характер его бытия.

Переключение философских традиций, ведущее к истолкованию культуры как ценности, раскрывает К. А. Сергеев, один из наиболее глубоких специалистов в области истории философии: «Исходя из Гегеля, Маркс выдвинул на первый план господство инструментального разума, который находит свое собственное убежище в так называемой философии жизни. Основным условием самой по себе жизни оказывается инструментальность, полезность и продуктивность. ...Определяется ли она [жизнь — А.-К. З.] историей, которая теперь более фундаментальна, чем природа, или обществом, которое зависит теперь от политико-экономических отношений, или волей к сверх-могуществу, которое требует постоянной переоценки ценностей? Бытие-как-сознание преобразуется в лице Шопенгауэра и Маркса в бытие-как-волю; и после метафизики труда Маркса в бытие-как-жизнь, определяемое волей к власти, волей к могуществу, постоянной переоценкой ценностей ради жизни как таковой. Последняя, т. е. жизнь, результируется продуцированием культуры. Начиная с XX века господствующим становится понимание бытия-как-культуры. Культура получает самостоятельное бытие» [7, с. 145—146]. Итак, культура провозглашает себя инстанцией, хранящей и развертывающей высшие и верховные ценности человеческого бытия. В «Философии поступка» М. М. Бахтина ценности обретают характер «алиби» человеческого бытия в мире.

Казалось бы, человек и культура еще никогда до этого не были подняты на такую высоту. Но парадоксальным образом раскрывается, что метафизика воли и смысл свободного полагания ценностей ради увеличения власти начинает господствовать не только над природой, но и над человеком и историей. В своих крайних формах такое ведет к полному забвению бытия всего сущего, в том числе и бытия человека. Это и свершается в XX веке, особенно явно проявляя себя в последние его десятилетия. Инструментальное и ценностное мышление проявляет себя в разных сферах, в том числе в культуре и познании.

Попытка реализовать власть над человеком, историей и культурой со всей ясностью раскрывается в концепциях глобализации, которые складываются в тесной связи с постмодернистскими умонастроениями. Особенно в последние десятилетия мы видим, что бытие-как-культура и ценностное истолкование сущности культу-

ры приводит к полному раскрытию своей внутренней сущности. Абсолютизация свободы (тенденции постмодернизма) приводит к элиминации самой культуры как некоего уникального мировидения и мира смыслов. Согласно постмодернизму, нет вечных ценностей. Постмодернизм выступает против идеологии и любое подобие порядка подвергает деконструкции, чтобы показать его власть над человеком. Концепции постмодернизма направлены на то, чтобы показать эту неявную власть над человеком и тем самым освободить его от власти идеологии. В этом и заключается смысл деконструкции. Постмодернизм особо подчеркивает свободу и творчество индивида. Есть только плюрализм мнений и стилей. Эти постмодернистские умонастроения сегодня очевидны в теориях глобализации и виртуализации, которые, выступая за формирование глобальной культуры, явно или неявно выступают против многообразия уникальных культур. Как выражается Т. Иглтон, «народной культуры» [1, с. 23].

Хотя в болонской системе образования «разнообразие и специфика культур» упомянута, но она просто «учитывается». Вопрос о принципиальном пересечении образования и национальной культуры (образование как инкультурация) не ставится. Этот момент не случаен. Если смотреть в широком контексте понимания культуры, то мы видим, что он хорошо коррелирует с концепциями глобализации, в которых продвигаются идеи о «мире как едином месте», «о глобальном человеческом состоянии» [10]. Следует сказать, что в постмодернистских умонастроениях происходит существенный сдвиг в понимании сущности культуры. Этот сдвиг обстоятельно обсуждается в книге Иглтона «Идея культуры». В ней проводится, по сути, та же самая мысль об некоей универсальной культуре (т. е. глобальной культуре). После критики понятия культуры в разных версиях философии культуры Иглтон излагает свое понимание. С этой целью он разделяет «культуры» и «Культуру»: «Если учесть представления Культуры о самой себе, нетрудно понять, что так шокирует ее в культурах. Дело в том, что культуры носят возмутительно частный характер, резонируют только сами с собой и без этих различий исчезли бы» [1, с. 84]. «А вот Культура пестует не частное, а совсем иную вещь — индивидуальное. Действительно, она усматривает прямую связь между индивидуальным и универсальным. Именно в уникаль-

ности вещи сильнее всего чувствуется мировой дух; но для раскрытия ее сущности вещь необходимо очистить от случайных частных» [1, с. 85]. И далее Иглтон ясно формулирует, что «Культура является духом человечества, нашедшим конкретное выражение в конкретных произведениях, и ее дискурс связывает индивидуальное и всеобщее, живое «я» и истину человеческого *без посредничества исторически частного* (выделено мной. — А.-К. З.)». Особо следует обратить внимание, что Иглтон критикует точку зрения И. Г. Гердера за его «сознательную атаку на универсализм Просвещения» [1, с. 23]. Он выступает против понимания культуры как целостности, как уникального исторического образования — самоцельного и самоценного субъекта Всемирной истории, которое было введено немецким Просвещением, воспринято романтиками и последующей немецкой культурфилософской традицией. У Иглтона культура как уникальная целостность элиминируется, точнее атомизируется, до автономных индивидов. Он предлагает считать «Культурой» только «универсальность» в индивидуальном. «Всеобщность — не просто противоположность индивидуального, но сама его парадигма». «Индивидуальность — это медиум всеобщего, а частности — чистая случайность» [1, с. 85].

Как концепции глобализации, так и Иглтон в духе постмодернизма игнорирует ту очевидную истину, что универсальной культуры не бывает. Мы можем говорить о человеческой цивилизации, но культура всегда связана с уникальным мировидением, бытийным горизонтом, горизонтом смыслов. Дела не меняет по существу и тот факт, что современные общества не являются культурно однородными. Социальная и конфессиональная гетерогенность в современных обществах растет, но подходить к вопросу укорененности человека в культуре статистически (количественно) и линейно неправомерно. Здесь необходимо опираться на фундаментальное знание антропологии, культурологии и философии культуры. Но, как бы ни интерпретировать результаты, ясно, что растущая в современных обществах социальная и конфессиональная гетерогенность ставит серьезнейшие вопросы перед системой образования как одним из способов инкультурации человека.

Инструментальное и ценностное истолкование культуры в проектах глобалистов выдвигает «ценности», которые работают на об-

служивание уже не индивида, а свободы капитала. Случайно или нет, но элиминирование уникальной культуры из системы образования работает на интересы капитализма как миросистемы. Они хорошо соответствуют интересам политико-экономической реальности и направлены на создание концепта такой социальной основы, которая была бы наиболее благоприятна для беспрепятственного движения финансов и капиталов. По этой причине социум все больше контролирует *homo faber*, втискивая его в социальные клетки и все меньше нуждается в его уникальном, личностном проявлении. Современная «креативность» не предполагает выход за рамки стандартизированного поведения. Если смотреть в таком контексте, то становится понятным и смысл редуцирования образования человека до «компетенции».

Следует отметить и еще один аспект: упомянутые концепции пытаются представить глобализацию как неизбежный результат исторического развития и таким образом редуцировать многомерность культуры как субъекта истории к динамике экономических систем (в данном случае капитализма как миросистемы). Но закономерности развития капитализма не покрывают собой всех интенций развития уникальной культуры как субъекта Всемирной истории даже тогда, когда с конца XX века капитализм в свою воронку, по сути, втягивает все цивилизации. Культуры как субъекты Всемирной истории гораздо более многомерные образования, которые не могут быть редуцированы исключительно в финансово-экономическое измерение. Чтобы внести ясность в этот вопрос, следует развести два явления и соответствующие понятия, которые чаще всего отождествляют интеграцию и глобализацию. Между ними нет знака равенства. Процессы нарастающей интеграции в универсуме культур не направлены против уникальности культур. Они определены взаимодействием культур на разных уровнях, в том числе и распространением западной науки и основанной на ней техногенной цивилизации. Совершенно другое явление — глобализация. Это экспансия капитализма как миросистемы, в которой явно выделены центр и периферия, но для оптимального функционирования товарно-финансовых потоков требуется единое поле. С этой целью начинает продвигаться идея глобализации, преследующая интересы транснациональных корпораций (ТНК), следовательно имеющая цель соз-

дать беспрепятственные условия движения капитала и направленная против национальных государств и культур.

Следует сказать, что ценностное мышление и проистекающий отсюда инструментализм в свете постмодернистских умонастроений обнаруживает себя и в крайних тенденциях в теории познания — в «гносеологическом конструктивизме». Современное научное мировоззрение превратило науку и технический прогресс в такую силу, которая позволяет человеку почувствовать себя независимым от природы. Технические возможности настолько увлекли современного человека, что он уже не может удержать себя даже в виду грозящих опасностей. Представляется, что постмодернистские умонастроения, идущие против «власти идеологии», готовы выступить и против «власти» самой природы; появляется опасная тенденция — отказ от поиска истины как таковой. Интерес ко всему сущему по своей природе теряет смысл. Человек начинает представлять, что его ментальный мир и сотворенная им культурная среда обитания для него представляется более значимой, чем природа. Культура, которая со времен Ренессанса мыслилась как «не-природа» превращается в виртуальный мир. Но процессы виртуализации на этом не останавливаются. Инструментальный, практический разум к своим ценностям и запросам приспосабливает уже не только природу. С позиций «знания-силы» начинается трансформация человеческого бытия. Исходя из установки «ценностей» и преследуя цель «практической полезности», человек начинает менять и структурировать историю и культуру, свою телесность, мозг и память. Бытие человека и культуры становится виртуальным. Равнодушное отношение к поиску истины как таковой превращает познание в обслуживающее знание, исполняющее функцию самоорганизации и самосохранения социальной и виртуальной реальности.

Эти крайние формы проявления разума в его беспредельных возможностях пока не являются господствующими, но не считаться с ними невозможно. Они актуализируют сегодня необходимость прояснения вопроса — как наука (познание) и технический прогресс входят в культуру, как человек и культура мыслят себя в отношении всего сущего.

Вопросы культуры сегодня обретают важнейшее практическое и фундаментальное значение. Вопрос о культуре тесно связан с во-

просом о сущности человека и его месте среди сущего. В интеллектуальном круговороте идей от этих вопросов уже не уйти. Поэтому со всей остротой стоит вопрос о том, что есть культура. Именно в эпоху Ренессанса с его антропоцентрическими основаниями впервые культура определяется как не-природа. Впервые намечается различие человеческого и природного как разных субстанций, а по монолиту целостности мира проходит трещина.

Казалось бы, как никогда Ренессанс возвысил человека, поставив его в центр мироздания. Но парадоксальность результатов антропоцентризма для человека, как мы показали, со всей очевидностью раскрывается в конце XX века. Начиная с эпохи Ренессанса человек проходит путь от осознания своих демиургических черт, утверждения себя как уникальной личности, как господина природы до низведения себя к простому объекту манипуляций. Обратная сторона ренессансного антропоцентризма открылась, разумеется, не сегодня. Один из тех, кто обратил на нее внимание, был русский мыслитель П. Флоренский. Он отметил присущую этой эпохе тотальную секуляризацию и «релятивизацию» смысловых ориентаций человеческого бытия, имевших священный характер. Вслед за этим научная революция Нового времени радикально поменяла сам характер познания, размежевав разум и культуру. Практический разум, очищенный от всего «человеческого», предстал как неограниченная способность познания. Неслучайно с XVII столетия до наших дней познание развивается под лозунгом «свободы разума».

Но сегодня, когда нынешняя наукоцентрическая доктрина цивилизационного развития обнаруживает кризисные черты, познание как свободное исследовательское предприятие не воспринимается так однозначно, как в во времена научной революции Нового времени. В размышлениях о доктрине устойчивого развития особое внимание привлекает мысль И. Канта и предпринятая им попытка указать на границы «чистого разума». Несмотря на то, что философия Канта играла важнейшую роль в переключении традиций, что от его критической философии отталкивались И. Г. Фихте, Ф. В. Й. Шеллинг и Г. В. Ф. Гегель, подготавливая фундамент философии новейшего времени, сама мысль Канта о границах разума осталась не постигнутой его современниками. Именно на этот момент обратил внимание известный исследователь истории философии К. А. Сергеев и от-

метил, что за редкими исключениями, по существу, ситуация с кантовской мыслью мало изменилось и в наше время. Во вступительной статье «Философия Канта и Новоевропейская метафизическая позиция» он проводит мысль о том, что «Кант ограничивает мечтательно-мятежный дух, присущий картезианскому разуму» [7, с. 9]. Фундаментальная сущность человеческого разума, согласно Канту, раскрывает себя в известных вопросах: что я могу знать? что я должен делать? на что я могу надеяться? Все эти три вопроса говорят о том, *что* есть человек. В них человек постигается не просто как естественное существо, но как человек в его отношении ко всему сущему. Эти вопросы определяют смысловую проблематику его существования. Философская антропология Канта оказывается внутренним центром истинной философии (метафизики), которая обретает характер мировоззрения.

Если начиная с Декарта и Бэкона в метафизике практического разума истина превращается в суждение, то суждение у Канта — способности познания и добрая воля субъекта — объединены в системную целостность. Эстетические и телеологические суждения оказываются объединенными в единое нравственно-религиозное осмысление мира. Такое *целостно-символическое* осмысление мира Кант и называет культурой. Это определяет подход Канта к культурологической проблематике. А *символ* обосновывается как ключевое понятие философской культурологии. Культурология Канта соединила феноменальный мир природной необходимости и ноуменальный мир нравственной свободы. Это положение мы находим уже в его первой критике — «Критике чистого разума»: «Именно поэтому метафизика есть также и завершение всей *культуры* человеческого разума, необходимое даже и в том случае, если мы будем игнорировать ее влияние как науки на некоторые определенные цели. В самом деле она рассматривает разум с точки зрения его начал и высших максим, которые должны лежать в основе самой *возможности* некоторых наук и применения всех наук». Культура разума «служит больше для предотвращения ошибок, чем для расширения знаний, но это не наносит никакого ущерба ее ценности, а скорее придает ей достоинство и авторитет как цензуре, которая обеспечивает общий порядок в мире науки» [4, с. 692]. По сути, мысль Канта ясна: величие знания не в силе, а в мере и соразмерности. В этом высоком смысле

образование человека есть не только сообщение ему научного знания, но и приобщение к мере как благу, к границе как пределу, который не следует понимать как конец всего прогрессивного и передового. Предел здесь следует понимать как альтернативу беспределу, нарушению гармонии бытия и соразмерности.

Следует сказать, что Кант не был одинок. Мысль Канта о культуре как «культуре разума» и его попытки указать на границы «чистого разума» обратили на себя внимание И. В. Гете. Оба гения чувствовали опасности, кроющиеся в антропоцентрическом горизонте сознания и в эмансипации способностей человека. В разговорах с Эккерманом Гете говорил о необходимости создать еще и «критику чувств и рассудка», а Кант в письме к М. Герцу в июне 1771 г. сообщал, что он трудится над книгой, в которой он стремится выяснить «границы чувственности и разума». Гете эмансипировал в «Вертере» чувственность, которая вела к одержимости и безумию [7, с. 9—10].

Однако и ныне «целительная мощь» (К. А. Сергеев) кантовской гениальной критики остается до конца неосознанной, и следовательно не востребованной. После Канта наметилось и возобладало ценностное истолкование культуры и дуализм наук («науки о природе» и «науки о духе»), который со времен неокантианцев баденской школы (В. Виндельбанда и Г. Риккерта) был возведен в канон культурологии. По-своему был истолкован и классический органицизм И. В. Гете и И. Г. Гердера, в котором дуализма наук не было. Но в последующих поколениях «органицистов» и «философов жизни» (Ф. Ницше, О. Шпенглер и др.) культура как ценность и плюрализм культур становятся центральными темами. Ценностное истолкование сущности культуры и инструментальный характер разума в последние десятилетия дошли до предела, раскрыв свой характер и несоответствия установкам устойчивого развития.

Какова должна быть новая доктрина устойчивого развития? Простого ответа здесь быть не может, ибо этот вопрос многогранный и затрагивает все взаимосвязанные сферы человеческой деятельности. Мы не можем дать прогнозов. Но представляется, что одним из важнейших вопросов станет преодоление разрыва познания и нравственности путем «критики чувств и рассудка». Сегодня, видимо, наступает время осознания, что культура стоит за обеими ветвями научного знания (как науками гуманитарными, так и есте-

ствознанием). Но на этом пути, видимо, более внимательно требуется осмыслить вопрос о сущности культуры. В рассуждениях том, что есть культура, особое внимание привлекает кантовская критическая мысль и целостно-символическое осмысление мира. Мера, умеренность и знание границы дозволенного есть общее благо в мире, который становится все более тесным. Исходя из понимания культуры как границы разума, мы можем представить смысл и регулятивы в образовании человека ответственного и соответствующего бытию всего сущего.

* * *

1. Иглтон Т. Идея культуры. М., 2012. 192 с.
2. Йегер В. Пайдейя. Т. 1. М., 2001. 594 с.
3. Йегер В. Пайдейя. Т. 2. М., 1997. 336 с.
4. Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 3. М., 1964. 799 с.
5. Кант И. Трактаты. СПб., 1996. 552 с.
6. Рабинович Л. Исповедь книгочея, который учил букве, а укреплял дух. М., 1991. 496 с.
7. Сергеев К. А. Философия Канта и Новоевропейская метафизическая позиция // Кант И. Трактаты. СПб., 1996. С. 5—146.
8. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 63—176.
9. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 345—361.
10. Robertson R. Globalization: social theory and global culture. London: Sage Publications, 1992. 211 pp.

И. П. Лобанкова**Природно-культурное становление пассионарности**

Статья посвящена проблеме пассионарности, которая позволяет соединить предметный (культурный) и энергийный (природный) уровни бытия, где культура — канал духовного рождения пассионария. В основу исследования положена авторская концепция пассионарности в динамике культуры как синтез природных истоков пассионарности Л. Н. Гумилева и культурных предпосылок развития истории К. Ясперса. Исследование проведено на примере философско-методологической реконструкции культуры протогорода Аркаим, исходя из теории развития в форме природных и культурных предпосылок, рассмотренных с помощью предметно-энергийного подхода А. Б. Невелева.

Ключевые слова: *пассионарность, энергийность, культура, протогород, реконструкция.*

I. P. Lobankova. Natural and cultural formation of passionarity

Article is devoted to a problem of passionarity which allows to connect a subject (cultural) level and an energyiny (natural) level of being where the culture is a channel of a spiritual birth of a passionarer. The author's concept of passionarity in dynamics of culture as synthesis of natural sources of passionarity by L. N. Gumilev and cultural prerequisites of the history development by K. Jaspers is the basis for a research. The research is conducted on the example of a philosophical and methodological reconstruction of the proto-town Arkaim culture by the theory of the development of natural and cultural prerequisites, which are considered by A. B. Nevelev's subject energyinyity approach.

Keywords: *passionarity, energyinyity, culture, proto-town, reconstruction.*

Протогород эпохи бронзы Аркаим (XXI—XVIII вв. до н. э.) открыт в степях Южного Зауралья и отнесен к синташтинской археологической культуре, которую ученые связывают с индоиранскими ското-водами. В основании Аркаима два кольца оборонительных сооруже-

ний из сырцовых блоков, два кольца жилищ, круговая улица, в центре площадь, вокруг ров и река. Два десятка протогородов подобного типа в округе образуют «Страну городов», признанную всеми специалистами центром культурогенеза степной и лесостепной Евразии [3].

Общепризнанная в науке *степная теория* локализует прародищу индоиранцев в степях Евразии с их последующим переселением в Индию и Иран. Археолог Е. Е. Кузьмина доказала, что «наиболее вероятные предки ариев — создатели памятников Синташта-Аркаим на Урале XXI—XVIII вв. до н. э.» [5, с. 4]. Аркаимско-синташтинская культура — культурный взрыв, пассионарное нарушение исторического процесса, прорыв на более высокий социокультурный уровень развития общества Евразийских степей в эпоху бронзы, где оседлость стала условием жизни, возникли урбанизированные фортификационные протогородские центры, имеющие планировку в форме круга, овала, квадрата.

Философско-методологическая реконструкция культуры протогорода Аркаим осуществлена исходя из теории развития в форме природных и культурных предпосылок, на основе концепции о началах/основаниях вещей и их предпосылках Г. В. Ф. Гегеля, актуализированной В. И. Плотниковым [7], рассмотренных с помощью предметно-энергийного подхода А. Б. Невелева [6].

Культура Аркаима — исторический процесс в три этапа: 1) *становление* — *общие предпосылки* — тенденции природы (ландшафт, вмещающий несколько природных зон, ресурсы (медная руда), мягкий климат) в момент сцепления, при наличии условий (удобное расположение — на берегах рек, границах торговых факторий, пассионарный толчок) переходят в *непосредственные предпосылки* обновленной культуры (новая форма производящего хозяйства, металлургия, регулярная застройка, освоение лошади, изобретение колесницы, религия); 2) *начало* — сцепление общих и непосредственных предпосылок рождает «Страну городов» — *начало* новой культуры, культурный взрыв, прервавший исторический процесс и первобытную историю степи Евразии; 3) *воспроизводство* индоиранской культуры Аркаима, ее динамика через многовековую преемственность традиции, сохранившая ядро культуры при миграции в Индию и Иран. Синтез природно-энергийной и культурно-предметной сторон получил выражение в третьей стороне — пассионарии (един-

ство природно-энергийного и культурно-предметного). Аркаим — элементарная форма культуры, способная к воспроизводству. Это сцепление произошло с завершением освоения экологических ниш в Циркумпонтийской металлургической провинции, что направило жителей степи Евразии на поиски способа выживания. Выход — миграция в другую производственно-экологическую нишу — Южное Зауралье. Возникла новая элементарная социокультурная связь через новые технологии в металлургии, градостроительстве, хозяйстве. Человек нашел стержень выживания, зацепился за него и начал систематически воспроизводить новую культуру.

В. Н. Сагатовский выделил категориальную основу и пять ступеней в понимании культуры: 1) «культура — «вторая природа», часть объективной реальности, образуемой артефактами, включенными в естественно-исторический процесс; 2) процессы и результаты деятельности субъектно-объектных отношений, где субъект опредмечивается в артефактах; 3) смыслы, идеальные формы, информация; 4) ценностное ядро, определяющее культурно значимую направленность информации; 5) онтологическое отношение, в рамках которого самоорганизуется ценностное ядро субъекта культуры — отношение уникального начала субъективности к Духу, лежащему в основе мировой целостности, культура в отношении к трансцендентной реальности» [8]. Так, трактовка культуры В. Н. Сагатовским нам близка динамикой, которая берет начало в артефактах, а заканчивает «пассионарностью», одухотворенностью культурного феномена, а затем движется обратно — от духа к артефактам.

Культура — канал духовного рождения человека и систематически воспроизводимая предметная форма, которая бытийствует на четырех уровнях: вещи, деятельности, мысли, предельной универсалии. «Я» пассионария находится между двумя основаниями — природой и культурой. Представим энергийное становление универсальности пассионария по четырем уровням бытия. Через призму этой методологической установки рассмотрим культуру протогорода Аркаим как совокупность артефактов, дублированных в деятельности и мысли.

Динамика культуры Аркаима связана с трансформацией ее предметной формы — вертикальное движение от вещи через деятельность к мысли и далее к универсалии (предельной абстракции) —

цикл движения от предметности материально-телесной к предметности, сопряженной с энергийностью, и обратное движение от универсалии к мысли и через деятельность к вещи. Это происходит одновременно, но в философском исследовании в рамках теории культуры эта трансформация концептуально иерархически упорядочена. Источник, причина и побудитель динамики культуры Аркаима — творческая инициатива индоиранских пассионариев, адаптирующих общество в новой культурной среде.

Л. Н. Гумилев [2] ввел понятие *пассионарность* (*passio* — страсть, энергия) — стремление к цели, ради которой рискуют жизнью, импульс подсознания, противоположный инстинкту самосохранения, природная причина этногенеза. К. Ясперс [10] выявил культурные предпосылки духовного прорыва, открывающего мировую историю в Осевую эпоху. В статье предпринята попытка синтеза двух известных позиций оппонировавших мыслителей: Л. Н. Гумилева и К. Ясперса. Л. Н. Гумилев акцентировал природные истоки пассионарности, К. Ясперс — культурные начала и эпоху Осевого времени. Взаимодействие культуры и природы порождает пассионария — исток этногенеза.

Пассионарность — условие возникновения протогорода, она поднимает противоречие, которое решает субъект. Если есть новая форма — значит, создающий ее субъект обладает выдающимися способностями и мощной энергией — пассионарностью (обоснование обращения к пассионарности с точки зрения теории развития). Пассионарность — толчок, но она не описывает силу, благодаря которой возникает. Пассионарность освоила предметность более высокого уровня, чем у обычных людей, поскольку протогород — реализованный проект чьей-то мысли, но не все жили на уровне традиций протогородской культуры, и создать новую форму мог лишь тот, кто вышел на предметный уровень понятий и теоретического мышления. Если протогород — элементарная форма культуры, то пассионарий — субъект деятельности, рождающий протогородскую культуру.

Энергийность бытия человека — идеализированная, абстрагированная субстанция деятельной способности. У П. Тейяра де Шардена [9] в учении о точке Омега энергийность — универсальная любовь. Энергийно Единое неоплатоников. *Предметность* — термин Ясперса, «исчезающая предметность» девизируется, но не исче-

зает, а универсализируется и дает обозначение всё большему числу отношений и деятельной способности человека. Энергично понятая пассионарность позволяет увязать предметный и энергичный уровни социокультурного бытия. Методологически ведущую роль играет движение предметной формы по четырем уровням бытия (вещь, деятельность, мысль, предельная универсалия). Предметные формы соответствуют уровням предметной идентичности «Я». Форму предметного мира переводим в форму нашего «Я». «Я» пассионария находится на каждом из четырех уровней бытия, и персональная идентичность в разных предметно-энергичных качествах дает постоянный внутренний диалог «Я» между уровнями в процессе становления пассионария.

Энергичное, деятельное становление универсальности пассионария по четырем уровням бытия в рамках предметно-энергичного подхода А. Б. Невелева [6] в философско-методологической реконструкции культуры Аркаима:

1) уровень первой предметности — орудийное вещественное бытие человека — объект, взятый в отношении к средству, энергичность, погруженная в телесно-чувственное бытие человека. Пассионарий идентифицирует себя с предметностью вещественного бытия телесно-чувственного мира. В реконструкции культуры Аркаима это археологические артефакты культуры Синташта — Аркаим (колесо со спицами, погребальный и производственный инвентарь) — форма, опредмеченная в вещественно-предметном бытии, реальное применение относящихся сторон (способ передвижения, сохранения, производства) — восстановление ископаемых объектов на основе содержащейся в них информации — артефакты, дающие информацию о производственной подсистеме предметного мира представлены в музее Аркаима — *археологическая реконструкция*;

2) уровень второй предметности — символическое бытие человека, структурирование его бытия с образно-символическим бытием. Пассионарий идентифицирует себя с образным бытием. В культуре Аркаима это деятельностно-образная реконструкция жизни в границах артефактов (колесница, курган, металлургическая печь-колодец) — образное воспроизведение применения артефактов: а) деятельно-распредмеченный уровень вещественной формы, раскодирование запечатленных в артефактах символических об-

разов в заповеднике «Аркаим» (Сарматский курган железного века «Темир», жилища эпохи энеолита, реконструкция Аркаимского дома, музеефикация раскопа Аркаимского жилища) — *историческая реконструкция*; б) трансмедиаальный образ Аркаима передан через формы искусства: кино (фильм), театр (спектакль, балет), литература (проза, поэзия), скульптура, живопись — *трансмедиаальная реконструкция*;

3) уровень третьей предметности — знаковое бытие в языке, мышление — словесно-знаковый уровень, свернутая в мысли форма действия с вещью (идеализация, сознание, язык, слово, знак, идея). В культуре Аркаима это косвенные индоиранские источники — ведические тексты, где слово — высшая творческая сила, способная создавать космос, а мир — результат мысли и слова бога (конструкция Аркаима в форме *вары, мандалы*, «воплощение структуры крыла птицы в храмово-погребальном комплексе — Большом Синташтинском кургане соотнесено с архетипическим образом горы и птичьих крыльев в погребальном обряде в индоиранских и месопотамских текстах» [4, с. 78]) — сравнительно- историческое языкознание в археологии — *лингвоархеологическая реконструкция*;

4) уровень четвертой предметности — предельно знаковое бытие, энергийный уровень предельных идеализаций бытия — преодоление предметной определенности мысли, концентрация энергии в предельном знаке — категории бытия, играющей роль линзы. В Аркаиме идентичность пассионария предельной универсалии — бытию — это выход на предельную концентрацию энергийности экстатического бытия духа, экстаз, воодушевление (аналог: философствующий в экстазе Парменид, выходящий на категорию бытия); «Я есть» — потенциальная полнота всех форм деятельности — идентичность с энергией, мощный энергийный напор; дух пассионария собран в слове, голосе, мантре, молитве, ритме и слит с Единым в трансценденции, он объединяет в себе универсальную энергию любви к миру с бытием как таковым (энергийно-пассионарная фаза предельного духовного рождения человека)– *культурфилософская реконструкция*.

Философский вопрос об отношении материального и идеального бытия интерпретирован как предметно-энергийное бытие пассионария, находящегося между двумя полюсами — природы и культу-

ры, где полюс природы — объект, полюс культуры — средство. И бытие аркаимского пассионария представлено не только горизонтально, но и вертикально. В отношении материального — идеального предметные формы бытия аналогичны слоям бытия Н. Гартмана [1].

Если говорить об энергийной захваченности, энергии деятельности пассионария, то на первом уровне предметности энергийная увлеченность поглощена объектом и доминирует энергия любви — *эрос*, привязанный к объекту (Платон). На четвертом уровне энергийная зависимость представлена универсальной любовью, средство присутствует, но оно настолько истончено, что пассионарий на его фоне наконец-то осознает себя любящим местом отношения к миру, любящим местом бытия. Бытие как таковое сопряжено с энергией любви как таковой. П. Тейяр де Шарден [9] в работе «Феномен человека» говорит, что человек может любить только универсально, то есть предметной формой является бытие как таковое, а энергийным сопровождением этого предметного фона является энергийная захваченность. Так представлен путь становления универсальности любви как таковой у жертвующего собой ради идеи пассионария.

Культура может быть представлена как родовой канал духовного рождения пассионария (майевтика Сократа). На начальной стадии рождения, когда на первом плане телесное бытие — объект, доминирует привязанность к объекту, энергийность обнаруживается в привязке к телесному бытию. На высших стадиях духовного рождения возвышена энергийная, любящая захваченность миром, что в конечном счете позволит обнаружить себя местом любви и бытия как такового, энергийность любви выходит на предельный уровень и обнаруживается энергия любви в чистом виде, сброшена любая предметность и обнаруживается дух в его чистоте. Можно говорить о вероятной направленности «Я», идентичности, которую мы получаем из предметного мира. Тело — энергийность в привязке к телесному бытию. Дух — чистая энергийность (закон обратного отношения между предметностью и энергийностью А. Б. Невелева [6]).

По закону обратной зависимости между предметностью и энергийностью энергийность бытия аркаимской культуры раскрепощается от предметности артефакта к символическому образному действию до абстрактности мысли. Предметная определенность знака (слова) сходит в непредметность, сопряженную с энергийностью.

Трансформация предметного в энергийное — сбрасывание предметной формы (жертвоприношение коня (*ашвамедха*); сожжение Аркаима перед уходом (*потлач*)). В аркаимском пассионарии соединена природная энергийность и обновленная культура, он является ее конституирующим генетическим основанием. Выйдя на уровень предельной мыслительной духовной раскованности, индоиранские пассионарии наполнили природно-энергийной мощью своего «Я» четыре формы бытия (вещь, деятельность, мысль, предельная универсалия) и, создав новую форму культуры, построили Аркаим и «Страну городов». Так, пассионарность аркаимской культуры исследована в рамках предметно-энергийной диалектики до уровня активной мыслительной формы.

На примере культуры Аркаима показано восходящее движение от предметного мира к энергийности (катафатическое Богопознание) — получение формы в вещном мире, перенесение ее в деятельность, в мысль, в предельную категорию, которая энергийна, и нисходящее движение от энергийности универсалии к мысли, деятельности и вещи (апофатическое Богооткровение).

Динамика культуры Аркаима — это форма, которую приобретают культурные изменения, а содержание и основа изменений — культурогенез. Предметно-энергийные преобразования культуры Аркаима бытийствуют в качестве артефакта, действия по контуру его формы, знака (слова) и предельной энергийности бытия (пассионарности).

При восхождении на священную гору пассионарий Аркаима накручивает на себя «контуры мира», с помощью общих слов схватывает многообразие вещей и деятельности с ними, которая концентрируется, возникает мощная энергийная насыщенность. Это бесконечное множество деятельностей концентрируется на базе предельного знака (категория бытия). Уровень артефактов и уровень образного бытия распрямленных артефактов разгоняют энергийность идей, предметность сбрасывается, на первый план выходит энергийность.

В культуре Аркаима пассионарность бытия, двигаясь от телесной чувственности в вещи к «сбрасыванию» предметной определенности и экстазу бытия в ритуалах во время исполнения гимнов богам, проявилась в идее жертвоприношения протогорода, который был сожжен его жителями перед их уходом из города, когда культура закончилась испепелением. Это есть опредмечивание умерщвления

и символизация вовне внутренней логики жителей: «в душе всё сгорело». Это сильнейший отрыв от материального уровня и уход в идеальное, которое архетипически энергично и одновременно предметно материально, но находится далеко за горизонтом, и его необходимо достичь, что связано со свободным философским воображением пассионарных водителей народа.

Так, культурфилософское осмысление феномена пассионарности подводит к мысли о том, что в основе выбора пассионария лежит моральный закон (по Канту, чистота разума — это непредметность, энергичность, чистота духа — по сути, это и есть пассионарность), выстраивающий шкалу ценностей пассионария (по Л. Н. Гумилеву) [2] по уровням «исчезающей предметности»: 1) от благоустроенного предметного бытия обывателя к уходу от предметности: 2) через поиск удачи; 3) к идеалам знания и красоты; 4) идеалу успеха; 5) идеалу победы; 6) к высшему идеалу — жертвенности (предельной энергичности — пассионарности уровня «исчезающей предметности» по К. Ясперсу [10] — уровню предельного духовного рождения человека).

Пассионарность, часто связанная с подвигом самопожертвования, выявляет всеобщее в человеческой сущности и транслирует его в культуру. Но жертвенность пассионария может раскрыться лишь на последней ступени иерархического структурирования души как духовное рождение для любви как таковой в открывшейся ему целостности любящего бытия через идеальное целеполагание, чистоту сердечного устремления к совершенству, духовный прорыв к универсальности и духовную трансформацию, исходя из базисного конструкта сущности культуры — духовной природы человека, где синтез его природной пассионарности и культурной укорененности возводит к всеобщему. И только любовь, привлекающая чистый огонь (энергии) пространства как живую связь с трансцендентным миром и стремление к общему благу, когда индивидуальное (предметное) становится всеобщим (энергичным), способны подвигнуть человека к самопожертвованию. И только культура, ее духовные взлеты связаны с добродетелью, святостью и героизмом добровольной «искупительной жертвы» пассионариев (Сократ, Христос, Бруно), где разрушение предметного (материального) ведет к развиту энергичного (духовного).

Так развитие концепций Л. Н. Гумилева и К. Ясперса в их синтезе рождает концептуальное видение становления универсальности пассионарности, которая позволяет соединить «первую природу» — энергийный (природный) уровень бытия и «вторую природу» — предметный (культурный) уровень бытия, где культура — это канал духовного рождения пассионария.

* * *

1. Гартман Н. Познание в свете онтологии // Западная философия: итоги тысячелетия. Екатеринбург: Деловая книга, 1997. С. 463—540.
2. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. М.: Айрис-пресс, 2011.
3. Зданович Г. Б., Батанина И. М. Аркаим — Страна городов: Пространство и образы. Челябинск: Крокус, 2007.
4. Зданович Г. Б., Малютина Т. С. Большой Синташтинский курган — древнейшее храмово-погребальное сооружение степной Евразии // Горизонты цивилизации: материалы Восьмых аркаимских чтений. Челябинск, 2017. С. 68—81
5. Кузьмина Е. Е. Арии — путь на юг. М.: Летний сад, 2008.
6. Невелев А. Б. Бытие человека: диалектика предметности и энергийности // Вестник Челяб. гос. ун-та. 2012. № 15. С. 30—34.
7. Плотников В. И. Социально-биологическая проблема. Свердловск: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1975.
8. Сагатовский В. Н. Философия культуры: предмет и базовые понятия // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 11. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. С. 7—27.
9. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М.: Наука, 1987.
10. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991.

УДК 008+130.2

В. В. Муравьев

**Проблема природы человека
в коми философской антропологии**

Рассуждая о природе человека, коми мыслители имели в виду его врожденные качества, включая влияние на человечество космических, мировых начал. Также, размышляя над этой проблемой, они называли природой сущность, определяющие, универсальные качества, атрибуты человеческого рода. Существуют естественные факторы, действие которых неизбежно проявляется при рождении. Другие природные начала выступают как возможности, их реализация не является необходимостью. Природные предпосылки формирования личности, поведения проявляются в индивидах в разной степени и разных формах. Эти различия имеют существенные социальные и культурные последствия.

Ключевые слова: коми философия, антропология, К. Ф. Жаков, В. В. Налимов, П. А. Сорокин.

V. V. Muravyev. The problem of human nature in Komi philosophical anthropology

Arguing about the nature of man, Komi thinkers had in mind his innate qualities, including the impact on mankind of cosmic, world principles. Also, reflecting on this problem, they called nature the essence, universal qualities, attributes of the human race. There are natural factors, the effect of which inevitably manifests itself at birth. Other natural origins exist as opportunities, their realization is not a necessity. The natural prerequisites for the formation of personality, behavior are manifested in individuals in varying degrees and in different forms. These differences have significant social and cultural consequences.

Keywords: Komi philosophy, anthropology, K. F. Zhakov, V. V. Nalimov, P. A. Sorokin.

Ибо, когда язычники, не имеющие закона, по природе законное делают, то, не имея закона, они сами себе закон: они показывают, что дело закона у них написано в сердцах, о чем свидетельствует совесть их и мысли их, то обвиняющие, то оправдывающие одна другую

Римлянам 2 : 14—15

Человек есть часть природы. Он сам, его тело и сознание, все известные сообщества существ, наделенных разумом, — это формы бытия, компоненты Космоса, порождения Вселенной. Внешняя природа, окружающая среда — это часть природы, непосредственно взаимодействующая с обществом, необходимые условия его существования и эволюции. Природа внутренняя — генетически передаваемые биологические качества, в том числе врожденные формы поведения, обусловленные происхождением человека. Универсальная проблема философской антропологии — роль природных, космических факторов в развитии общества и жизни личности.

Мыслители эпохи древних культур, богословы, философы следующих по времени цивилизаций, классики культурной антропологии стремились выяснить, были ли внутренние, природные качества существенными характеристиками личности. Соответственно, какова она, родовая сущность человека? Есть ли в ней универсальные свойства, не определяемые влиянием культуры?

Эти мировоззренческие проблемы исследовались теологами, писателями и поэтами, учеными и деятелями искусства, этнически или территориально связанными с Коми краем. Особенное, фундаментальное звучание они приобрели в антропологических концепциях К. Ф. Жакова и В. В. Налимова, социальной философии П. А. Сорокина.

К. Ф. Жаков о реальном и загробном человеке

К. Ф. Жаков считал, что природа человека — своеобразное воплощение фундаментальных, базовых атрибутов мира, в котором он пребывает. В этом мире есть абсолютное начало — «Первозможный», или Бог. Это начало — единая и неизменная субстанция бытия: «Субстанция есть то, что вечно существует и не изменяется» [4, с. 170].

Связь «Первозможного» с реальным миром и человеком опосредована действием «Первопотенциала», которого Жаков сравнивал

с Сыном Бога [4, с. 123]. «Первопотенциал» в отношении к реальному миру вездесущ, предвечен, всемогущ, свободен, премудр, всеблаг и един [4, с. 73, 169].

Определяя принципы своего учения, которые он назвал «лимитизм», Жаков заявлял: «Главные положения лимитизма: есть мир видимый — реальный, и есть мир невидимый — потенциальный, и есть мир божественный — первопотенциальный» [4, с. 188]. Стремление к познанию этих миров представлено в результатах трех направлений духовного освоения действительности — науке, философии и религии: «...в религиях люди искали первопотенциальное, в философиях — потенциальное, в науках — реальное» [4, с. 71].

Первопотенциал имеет семь граней, в которых проявляются атрибуты единого Первовозможного: Бесконечность, Вечность, Первоматерия, Мировая душа, Космический разум, Инициатива (творческое начало) и Чистая любовь. Эти грани существуют в потенциальном и реальном, возможном и действительном состояниях. В осуществленном состоянии они проявляются как пространство, время, материя, душа, разум, красота, добро. В потенциальном мире семь субстанций независимы, в реальном — они воздействуют друг на друга: «Потенциалы состоят из тенденций, связанных по неизвестным нам законам. Реальности — тоже из тенденций, но связанных по известным нам законам» [4, с. 71].

В реальных вещах и людях семь атрибутов Первопотенциала получают разное воплощение. В физических объектах проявляются первые три грани, в животном мире добавляется четвертая. В земном человеке возможно воплощение всех семи. Человек и общество — уникальные элементы реального мира, в которых могут быть представлены все семь граней, синтезируются, соединяются семь относительно независимых атрибутов Первопотенциала: «Человек есть семигранное существо, так как одновременно переживает все семь фактов бытия» [4, с. 53].

Первозможный, Бог, находится в невидимой для нас сфере. Он един и непознаваем. Мудрецам его существование открывается как просветление, озарение в результате медитации. Непосвященный знает Его только по проявлениям. Лимитизм как учение призван открыть человечеству божественную сферу, мир Первовозможного: «Цель человека — идти из мира реального в мир потенциальный,

а из мира потенциального в мир божественный» [4, с. 188]. Таким образом, лимитическое образование, просвещение дает знание Бога обычным людям.

Бог — резервуар, набор всех возможностей. Божественное богаче натурального, так как возможностей больше, чем их реализаций. Таким образом, есть две сферы Бытия: сфера реальных и формальных возможностей и сфера осуществленных возможностей. Размышляя об этом, К. Жаков формулировал собственное лимитическое доказательство бытия Бога: «возможностей всегда много, поэтому необходимо допустить возможность возможностей, т. е. Первовозможность... в основании всего возможность возможностей» [4, с. 197]. Вместе с тем в божественной сфере нет невозможного, того, что не может существовать: «Первозможный из того, что было возможно, что было первовозможно, значит из себя сам; больше не из чего ему произойти — как из себя» [4, с. 175]. Как в свое время записал Лао-цзы: «Человек следует законам земли. Земля следует законам неба. Небо следует законам *дао*, а *дао* следует самому себе» [3, 25].

Понимание Бога как свернутой сферы всех возможностей существовало в религиях великих древних цивилизаций. В духовной культуре Индии Бог нашего времени Брахма был Первопотенциалом. Брахма — это особая творческая энергия абсолютной космической субстанции — Брахмана-Атмана, «Первозможного». Говоря словами Жакова: «Первопотенциал — это божественная энергия, но не материальная энергия и не душевная энергия. Первопотенциал — это божество, и жизнь, и творчество» [4, с. 165].

В древнекитайской философии абсолютная субстанция есть Закон, направляющий изменения в реальном мире. Поэтому эта субстанция — Путь, Дао. Дао как Первовозможный проявлялся через свою эманацию — дэ. Дэ — это Первопотенциал [3, 21].

У греческих орфиков исходная фаза мирового развития — хаос, высшее единство (Первопотенциал). За ней последовала стадия разделения, дифференциации. Появился реальный мир, низший план бытия, когда первоначальное единство нарушилось [16, с. 62]. Орфизм и Элевсинские мистерии Жаков упоминал в качестве предвестников лимитизма.

Первозможный философии Жакова — это Ан, верховное божество Месопотамии, египетский Птах, Дао, Брахман-Атман, Ахура Мазда,

«царство идей» Платона. Первотенциал Жакова — это Атум, Бог нашего мира Брахма, дэ, Богочеловек. Существенной особенностью учения зырянского философа было понимание Первотенциала как постоянно действующего. Сфера возможностей продолжала существовать, хотя часть их претворялась. Жаков не был деистом. Для него главный закон бытия — закон постоянного взаимодействия потенциального и реального: «Закон ритма. Реальное переходит в потенциальное и потенциальное в реальное» [4, с. 168].

К. Ф. Жаков указывал, что человек — единственный элемент реальности, способный связываться с потенциальным, высшим, духовным миром. Это единственное действительное существо, осознающее в себе потенциальные начала. Такая двойственность человека — его трагическая участь. В этом смысле человек есть отклонение от природы. Трагичность противоречивой, дуальной природы человека раскрывает религия.

Двойственность и уникальность человека прежде всего заключена в его предсуществовании, принадлежности двум мирам — потенциальному и реальному, загробному и натуральному. Рождению личности, ее приходу в наш мир предшествовал божественный замысел. Божественный замысел личности нематериален: «материя разделяет земного человека (проявленного) от загробного человека (непроявленного)» [4, с. 74]. Загробный человек участвовал в рождении реального индивида: «рождение человека не есть только следствие соединения супругов, но и деятельность загробного существа, потенциального человека» [4, с. 74].

Мистерии, медитация, молитвы позволяют земному человеку заглянуть в высший потенциальный мир. Они являются средствами, способами познания духовного мира. Религия устанавливает связь между реальным и потенциальным миром: «в корне всех знаний и действий наших лежит религия» [4, с. 197]. В качестве примера Жаков упоминал греческие Элевсинские мистерии. В ходе этих тайных ритуалов посвященные временно оказывались в загробном мире.

Потенциальный и реальный миры взаимодействуют постоянно. Например, потенциал души пребывает в психике земного человека в виде неосознаваемых им форм поведения и восприятия. Когда какие-то элементы содержания потенциальной души активируются, соотносятся с личным Я, потенциальное душевное содержание пе-

реходит в реальное. В качестве иллюстрации к этим рассуждениям Жаков использовал ситуацию, когда попавший в глубокую реку выплывал, хотя приемам плавания его никто не учил. В этом случае на- следственно обусловленная неясная форма поведения активировалась при возникновении ключевых раздражителей [4, с. 55].

Коми мыслитель различал две области психической активности — сознательную и бессознательную: «Наши сознательные душевные ощущения суть душа реальная; наши же бессознательные душевные отношения и процессы суть душа потенциальная, которая по своему содержанию бесконечно больше и разнообразнее и богаче души реальной» [4, с. 55]. Подобно З. Фрейду, Жаков считал, что объ- ем сознательной душевной активности меньший, чем объем сферы бессознательного: «Сознание — яркие точки на фоне бессознатель- ного» [4, с. 75].

Активность души включает в себя чувственное восприятие, переживания и волю, желания: «Человек идет и испытывает забо- ту, печаль, боязнь завтрашнего дня... это — душевное» [4, с. 173]. Действие, присутствие этого начала обнаруживается в животных и в людях. Разум, способность мыслить: создавать понятия и сужде- ния, связывать их в цепочках умозаключений — реализуется толь- ко в человеке. То же относится и к другим высшим субстанциям — красоте и добру: «Если проявляется только душевное — это будет зверь, а если проявляется и разум, и прекрасное, и доброе, то будет человек» [4, с. 74].

Выдающийся современник зырянского философа А. М. Горький отмечал, что существование добра есть чудо, хорошее в лично- сти — самое удивительное из всех чудес. Для человека нет ника- ких оснований быть «хорошим», добро не поощряется в нем ни за- конами природы, ни условиями социального бытия. Жаков же рас- сматривал существование добрых людей, жертвенности свиде- тельством космической субстанциональности добра. Несмотря на бесполезность нравственного поведения и даже вред для его субъ- екта, добро существует. Значит, оно коренится в природе, имеет он- тологические основания в сфере потенциального. Как отмечали И. Е. Фадеева и В. А. Сулимов: «...мировой процесс, согласно Жакову, реализуется посредством стремления к всемирной любви и гармо- нии» [15, с. 89].

Вопрос о природных предпосылках добра был основанием философских дискуссий еще в цивилизациях Древнего Востока. Размышляя о причинах взаимной враждебности людей, некоторые мыслители Китая, подобно современным этологам, предполагали, что человек зол, агрессивен по своей сути. Одна из глав сочинений китайского философа Сюнь-цзы так и называлась — «О злой природе человека». Злобность, завистливость, порочность даны людям от рождения, как глаза и уши. Понимание, что человеческая природа такова, считали сторонники этой концепции, надо установить в качестве одного из принципов государственного управления [17, с. 215].

Существовало и иное объяснение происхождения агрессивности. Человек не рождался злым и мстительным. Эти качества он приобретал в общении с окружающими, их формировал неблагоприятный жизненный опыт. Как отмечено в одном из гимнов «Шицзин»:

Недобрых совсем не бывает вначале,

Но мало, кто добрым дожил до конца [18, с. 91].

Древний мыслитель Мэн-цзы прямо утверждал, что человек по природе добр [8, с. 244]. Распри не являются неизбежным аспектом взаимодействия людей. Вражду, взаимную неприязнь можно и нужно устранить. Не страх и жестокое принуждение создают порядок и процветание. Великое благоденствие возникает лишь в атмосфере взаимного дружелюбия. Какие действия следует предпринять, чтобы в обществе утвердилась доброжелательность? Великие учителя Китая предлагали, чтобы каждый, и правитель, и обычный человек, попытался изменить себя. Лао-цзы призывал на ненависть отвечать добром [3, с. 133].

К. Ф. Жаков отвечал на вопрос о том, почему есть добрые и злые, исходя из общих принципов своего учения. В силу того, что добро — потенциальная субстанция, нет обязательности его проявления, необходимости воплощения в каждом индивиде. В одних людях нравственность обнаруживается, в других — нет.

Согласно учению Жакова, высшие атрибуты Первопотенциала реализуются в конкретных индивидах избирательно и с разной степенью проявления: «Так мозг и нервы человека. Одному пущено столько силы, а другому иное количество. Мозг вбирает в себя идеи из мира, но с различной силой, смотря по данному ему восприятию. Каждому человеку поставлены пределы Богом» [4, с. 133]. Только те

индивиды, в которых потенциальное нравственное начало было реализовано, могут испытывать смущение и стыд, сострадание и жалость, различать добро и зло.

Рождение человека есть материализация его потенциального ядра: «Образование человека — это синтез. Когда первопотенциальное зерно жизни заволакивается оболочками: нравственным, прекрасным, разумным, душевным и материальным — получается инволюция...» [4, с. 192].

В реальном человеке высшие качества появляются на базе и после низших. В загробном человеке низшие качества проявляются после высших: «Человек двойствен: реальный и загробный. Реальный человек. В основании материя; потом проявление душевного, разумного, прекрасного и доброго. Загробный человек. В основании Первопотенциал; потом проявляется нравственное, прекрасное, разумное и душевное» [4, с. 90].

Тех, в ком в значительной степени воплощены потенциальные разум, истина и красота — меньшинство. Жаков писал: «Мысль не появляется на земле. Редкие исключения из людей любят познание... Мудрецы и знающие — самые редкие люди» [4, с. 134]. Помыслы большинства людей ограничивались поисками личного благополучия. Злой человек, преступник — тот, в котором угасли высшие свойства, вытекли в мировую душу [4, с. 114].

Реального человека, в котором проявились все семь потенциальных атрибутов Первопотенциала, Жаков уподоблял Христу: «Проявление в человеке Первопотенциального начала — это Богочеловек. Стал понятен Христос» [4, с. 141].

Как Ф. М. Достоевский, Жаков утверждал, что религия способствует проявлению нравственности в реальном обществе, укреплению нравственных устремлений личности: «Спасение мира в восставлении религии, потому что без религии нет нравственности, нет любви к человеку, нет никаких устоев, нет принципов» [4, с. 197]. Эта функция не реализуется, когда религиозность является внешней, показной, лицемерной, как это чаще бывает и в современном мире. Религиозность должна стать внутренней: «Спасение должно произойти изнутри человека», — считал Жаков [4, с. 197].

Развитие подлинной, внутренней религиозности, а также лимитическое просвещение может способствовать раскрытию высших

потенциалов в душах все большего числа людей и, таким образом, нравственному и социальному прогрессу.

В. В. Налимов: человек в мире смыслов

Одним из принципов философской антропологии Налимова была идея семантической связи человека и Вселенной. Используя современные ему открытия науки, он, как и Жаков, раскрывал эту связь с использованием категорий реального и потенциального: «Моя исходная позиция состоит в утверждении, что смыслы изначально заданы в своей потенциальной, непроявленной форме» [10, с. 6]. Разработанная Налимовым методология, которую он называл вероятностной, развивалась в связи с исследованием взаимопереходов возможного и действительного, поскольку вероятность и есть степень возможности наступления какого-либо события. Возможное и действительное, реальное и потенциальное — фундаментальные состояния мира: «Речь идет о двух реальностях — одна из них predisposedness, другая — realizability predisposedness» [10, с. 47].

Потенциал, сферу возможностей Налимов называл миром нераспакованных смыслов. Это наименование он применял, поскольку считал, что Вселенная устроена семантически, все предметы в ней есть значения, наделенные скрытым содержанием, они носители смыслов. Действительность же, реальный мир Налимов именовал сферой текстов. Реализованные, претворенные возможности — это тексты. Смыслы — это то, что делает проявленную систему текстом. Тексты — не только объективированные субъектом наборы информации. Текстами являются все вещи натурального мира — физические объекты, виды животных, порождения материальной и духовной культуры, психические явления. Налимов писал: «Текстами мы считаем все творимое в нашей обители — это изобретения, порождаемые человеком; биологические виды, возникающие сами собой; это и пейзажи Земли, создаваемые ею самой» [10, с. 25].

Философия Налимова, так же как лимитическое учение К. Жакова, основана на идее всеобщего вселенского единства. Первовозможный Жакова в работах Налимова предстает в форме трансличностного, трансперсонального космического сознания.

Мировоззрение Налимова не принадлежит к какой-либо форме идеализма. Также нет оснований считать его материалистическим. Думается, онтологию В. В. Налимова можно рассматривать как вариант философии всеединства. В этой философской концепции вопрос о том, что первично в отношениях объективной и субъективной реальности рассматривается как не имеющий основания. Идеальное, психика, так же как материя, понимаются в философии всеединства как атрибуты, необходимые признаки, проявления единой субстанции. Налимов писал: «Может быть, Мироздание — это тоже творящее Существо, обладающее *Сверхсознанием*, могущим воспринимать и осмысливать все происходящее, где бы и как бы оно ни совершалось, — даже в пространствах иных геометрий и неведомых временах» [10, с. 15].

Налимов писал, что даосизм, гностицизм и неоплатонизм — наиболее близкие ему системы взглядов. Он цитировал «Дао дэ цзин», часто ссылаясь на теорию идей Платона, «признавая его утверждение об изначальном (дочеловеческом) существовании нераспакованных смыслов» [10, с. 24].

Последовательное проведение принципа единства возможного и действительного приводило В. В. Налимова к отрицанию диалектической идеи развития. Потенциально все уже существует, поэтому становления, развития нет. Так рассуждали Парменид и другие элейцы. Появление нового — это выявление предрасположенности, реализация возможного участка мирового Первопотенциала. Налимов писал: «Процесс эволюции — никакого становления, т. е. не порождение чего-то нового, а только новая проявленность того, что извечно задано» [10, с. 7].

Коми философ и выдающийся математик изучал причины того, почему определенные потенциальные смыслы распаковываются, переходят в тексты. Он писал, что мировые смыслы математически организованы, они как бы расположены на космической числовой оси. Как и греческий Пифагор, Налимов указывал, что Вселенная математически, геометрически структурирована. Он писал: «Изначально все возможные смыслы мира как-то соотнесены с линейным континуумом Кантора — числовой осью μ , на которой в порядке возрастания их величин расположены все вещественные числа. Иными словами, смыслы мира спрессованы так, как спрессованы числа на дей-

ствительной оси. Спрессованность смыслов — это не распакованный, не проявленный Мир — семантический вакуум» [10, с. 7].

Реализация определенного варианта из набора предрасположенностей объясняется тем, что одному из участков космической числовой оси придается приоритетное значение: «...образование индивидуальностей (распаковка того, что задано на шкале) происходит не путем рассечения ее по противоположностям, а путем придания разным участкам шкалы различных весов» [10, с. 111].

В сфере культуры перевод потенциального в реальное, неявно в распакованное состояние осуществляет человек. Он исполняет процедуру отбора, придания особого веса определенному смыслу: «Человек остается открытым всему многообразию созревших возможностей. За человеком остается свобода выбора, свобода творчества. Человек действует спонтанно, пристально вслушиваясь в то, что созревает в планетарном сознании» [9, с. 103—104]. В современном гуманитарном знании это называют инкультурацией. Учение Налимова о человеке, его антропология есть продолжение онтологии.

Из всех известных сообществ живых организмов человечество оказалось наиболее изобретательным в отыскании благоприятных, подчас весьма маловероятных возможностей. Претворению смыслов в явления материальной и духовной культуры предшествует выбор. Проблема выбора — универсальная в философской антропологии. Налимов заявлял, что идеологические построения, государственная политика, религиозные организации не должны препятствовать выбору, отсекаать смысловые варианты. Тоталитаризм противоречит сущности и назначению человека, природным атрибутам его сознательной деятельности: «Творчество — это распаковывание того, что оставалось еще непроявленным на семантическом континууме, скрытым за малым вероятностным весом. Новые смыслы обретают большую вероятностную меру, прежние меркнут. Это всегда — забегание вперед, вызов, часто — бунт. Это всегда — спонтанное озарение, и потому здесь все непонятно для постороннего наблюдателя» [10, с. 10].

Гносеология и праксиология Налимова основаны на его онтологических и антропологических идеях. Налимов разделял два способа мышления — творческий и репродуктивный. Творческое мышле-

ние, обретение не раскрытых прежде потенциалов основано на интуиции, правилах вероятностной логики. Репродуктивное мышление, интерпретация готовых текстов, образовательная активность, понимание предполагают использование формальной логики: «...формальная логика — это лишь средство общения между людьми ...Сам процесс мышления (обретения новых смыслов) интуитивен ...Человек не механически считывает, а творчески распаковывает континуум смыслов, обращаясь к неформальной, вероятностной, то есть числовой логике» [10, с. 6].

Особенности вероятностной логики, отличающие ее от логики, созданной великим Аристотелем, следующие. Во-первых, в правилах построения сложных высказываний отсутствует сильная дизъюнкция. Союз «или» понимается только в соединительно-разделительном смысле. Во-вторых, среди основных законов мышления отсутствует закон исключенного третьего, то есть не принимается принцип: «А и не-А не могут быть одновременно ложны». Это значит, что и действие закона запрещения противоречия подвергнуто сомнению. В-третьих, посылками умозаключений могут быть суждения с модальным оператором «вероятно» и имплицативные суждения.

Исследуя выделенные им две эпистемологические стратегии, Налимов приходит к выводу, что творческое мышление — дологическое и потому — мифологическое: «*творческое (дологическое) мышление по своей природе оказывается мифологичным*» [10, с. 8].

Существенным компонентом вероятностной логики Налимов считал логику вопросов. В этой логике вопросительные суждения имеют логические значения, то есть могут быть истинны или ложны. Вопрос — импульс, трамплин, базовая информация, необходимая для достижения ответа, имеющего вид утвердительного суждения. Налимов писал: «*Вопросы — это спонтанно возникающие творческие процессы, не связанные (обязательно) с логикой. Они могут быть удачными или неприемлемыми, опережающими время. Таким образом, мы оказываемся вынужденными признать, что удачные вопросы сами по себе вносят новизну в наше мышление. Иными словами, свежесть мысли задается прежде всего вопросами. Порой дерзкими, алогичными. Мы часто слышим высказывания об упадке философии наших дней. Что может изменить ситуацию? Только смелость в постановке вопросов, запрещенных современной парадигмой*» [10, с. 25].

Одним из таких дерзких вопросов для Налимова была проблема существования и атрибутов Бога. Он считал, что образ Бога — архетип, врожденная установка из сферы бессознательного. Как и всякий архетип, модель Бога, переходя в сферу сознания, связываясь с Я, наполняется содержанием, соответствующим культурным обстоятельствам: «Устремленность к Богу задана в нашем сознании. Его образ должен усложняться по мере нашего интеллектуального обогащения» [10, с. 145].

В отличие от К. Жакова, Налимов принимал концепцию деизма. Поскольку Бог есть первооснова мира возможного, он не может быть повелевающим, судящим и наказывающим. Не исключено, что его функцией в явленном мире было лишь порождение: «Бог никогда не выступает в роли судьи и повелителя. Эта участь дана нам — людям. Именно склонность осуждать и повелевать отчуждает нас от Бога прежде всего. Мой подход можно рассматривать как дальнейшее развитие *деизма*» [10, с. 145].

Бога-творца связывает с миром реалий Иисус Христос. Христос — *зон любви*, связывающий непостижимого Бога с областью наличного бытия. Налимов писал, что он преклоняется перед заповедью любви в ее христианском понимании [10, с.168].

Как и в других сферах мировоззренческого знания, в теологии Налимова содержатся идеи, созвучные размышлениям К. Ф. Жакова. Для них обоих образ Бога есть проявление запредельности Бытия (God as Ultimate Reality). Пользуясь определениями Канта, можно сказать, что есть «Бог-в-себе» и «Бог-для-нас»: «примитивное представление о Боге, сложившееся у истоков нашей культуры, не отвечает больше современному менталитету. Сейчас мы слишком много знаем и, соответственно, понимаем, что мир столь сложен, что невозможно допустить существования такого «геометра и архитектора», который мог бы подходящим образом выбрать *фундаментальные константы* физики, *генетический код* — основу биосферы, *язык* — основу культуры» [10, с. 145]. В этом смысле можно понимать утверждения Налимова, что Бог прежде всего существует в нас самих.

Как и *Бог-для-нас*, личность есть некоторая проявленность потенциалов семантического поля, распаковка какого-то его участка. Взаимодействие человека с целостностью мира и самим собой проходит через указанное поле путем селекции его фрагментов с по-

мощью сформированных культурной средой фильтров. При рождении ребенка фильтров нет и, следовательно, нет способности избирательного подхода к наборам возможностей. Жаков утверждал, что высшие потенциалы, разум, красота, добро не раскрываются в каждом человеке. Налимов также писал, что не все изначально заданные смыслы открыты индивидам в равной степени [10, с. 12].

Личность человека имеет смысловую природу и она системна. В этой системе Налимов выделял несколько компонентов. Один из них — *Эго*. *Эго* есть совокупность принятых индивидом смыслов. *Эго* — не устойчивое состояние, а процесс. Набор смысловых образов непрестанно меняется, особенно в острых жизненных ситуациях: «если *Эго* рассматривать как текст, то это особый, *живой* текст, способный к нескончаемой *реинтерпретации* самого себя» [10, с. 12].

Кроме того, *Эго* состоит из нескольких, по крайней мере двух, смысловых блоков, подсистем. Человек как бы всматривается в первopotенциальный мир через несколько окон, в каждом из которых видится особый текст. В этом заключается мультиперсональность, многомерность личности как *Эго*.

Второй компонент психики — *Метаэго*. Так Налимов обозначал способность к выбору смыслов, формированию критериев, фильтров отбора. Налимов писал: «Это самая сильная характеристика личности — человек остается самим собой до тех пор, пока сохраняет способность к генерированию *нетривиальных фильтров*, особенно в критических ситуациях. Нужно признать, что личность раскрывается в трагизме ситуаций, провоцирующих появление неординарных фильтров» [10, с. 13].

Еще одна сторона, лик человека — *Гиперличность*. Складывается впечатление, что это — человек как возможность, частица Мирового сознания. Гиперличность — это бессознательное, потенциальное в реальной психике. Налимов писал, что существование *Гиперличности* обнаруживается в состояниях катарсиса, возникающих при участии в религиозных ритуалах или восприятии произведений искусства, состояниях гипнотического транса, проявлениях вытесненных образов в ходе психоаналитических сеансов, возникновении коллективных представлений возбужденной толпы.

Таким образом, человек есть набор осуществленных и скрытых возможностей, потенциалов и реалов. Используя терминологию

гию синергетики, можно сказать, что его жизненный путь есть линия бифуркаций. Извлечение, выбор вариантов, их перевод из небытия в бытие — во многом спонтанный процесс. Спонтанность — фундаментальное начало мира и способ существования человека: «Спонтанность — это и сам Человек» [10, с. 126].

П. А. Сорокин: судьба-ситуация и судьба-призвание

Объектом изучения П. А. Сорокина были общественные взаимодействия. Результаты его научной деятельности изложены в работах по социальной философии, философии культуры, социологии. Поэтому антропология, учение о человеке — составная часть наследия великого мыслителя, родившегося на земле Коми [14, с. 3].

Сорокин главным образом рассматривал вопрос о месте человека в разнообразных общественных системах. Поэтому большая часть его исследований посвящена анализу социальных обстоятельств существования индивидов. Все же он не обошел вниманием и проблему природных факторов поведения. У К. Жакова таких факторов семь. П. А. Сорокин выделял два мировых, космических начала, оказавших существенное влияние на характер общественных отношений и действия индивидов. Вслед за древнегреческим философом Эмпедоклом, Сорокин называл их «любовь» и «вражда».

В социологии Сорокина был осуществлен диалектический синтез антропологических парадигм холизма и индивидуализма. В основе индивидуалистической концепции был принцип, согласно которому общество не имело таких атрибутов, существенных признаков, которых бы не было в отдельном человеке. Результатом применения этих принципов исследования была покорившая научный мир антропология З. Фрейда.

В антропологии холизма, напротив, предполагалось, что общество как целое обладало качествами, не сводимыми к индивидуальным. «Whole» и значит «целое». Для холистов общество — вещь, а не совокупность отношений. Оно трансцендентно, внешне по отношению к отдельным людям, существует самостоятельно. Общество прямо детерминирует поведение индивидов. Каково общество, таковы включенные в него индивиды. Такой подход был реализован в марксистской антропологии.

Отказавшись от абсолютизации некоторых обобщений и приняв адекватные действительности положения холизма и индивидуализма, Сорокин предложил концепцию, снимавшую противоположные антропологические идеи. Для него общество состояло из индивидов, но это система взаимодействующих индивидов: «Общество в смысле социологическом означает прежде всего совокупность людей, находящихся в общении» [13, с. 29]. Взаимодействия — это атомы общественного бытия, элементарные социальные явления. Взаимодействие (социальная связь) возникало, если состояние и действия одного человека изменялись под влиянием поведения других.

Определить сущность человека, его природу, универсальные качества, в значительной мере предсказать его поведение можно, указав системы взаимодействий, в которые он включен. Исходя из содержания этих рассуждений, можно предложить такое определение: общество — система социализированных индивидов, взаимодействующих с природной средой и друг с другом в рамках простых и сложных групп. Многообразие социальных групп и есть поле потенциалов, нераспакованных смыслов, источников возможностей формирования жизненного пути личности. Тексты человеческих судеб составляют воплощения вариантов, заданных в группах, к которым принадлежат индивиды.

Изучая проблему природы человека, Сорокин показал, что отчасти человеческие качества детерминированы принадлежностью к первичным, натуральным группам. Первичные группы формировались под действием биологических законов. Это деления по расе, возрасту и полу. Существование первичных групп задавало природные качества индивидов, которые не могли быть изменены культурой.

Вторичные социальные группы формировались культурой. Среди них были закрытые — такие, принадлежность к которым не выбиралась, как в ситуациях с первичными группами. Закрытыми вторичными социальными группами были касты. Полузакрытые вторичные группы — такие, заданную рождением принадлежность к которым трудно изменить, но это возможно. Примером такого рода групп были языковые. Наконец, существовали открытые вторичные группы, принадлежность к которым избиралась личностью, скажем политические группировки.

Все индивиды принадлежали к разным группам и институтам, начиная с семьи и заканчивая государством и разного рода национальными и религиозными организациями. Практически все действия и отношения каждого следовали шаблонам, предписываемым или рекомендуемым теми группами, членом которых человек вольно или невольно был: «Скажи мне, в какие социальные группы тыходишь, какое место в них занимаешь, и я скажу тебе, кто ты». Пользуясь экзистенциалистской терминологией, детерминированную групповой принадлежностью линию жизни личности можно назвать судьбой-ситуацией. В своей работе «Пути и могущество любви» Сорокин показал, что эта детерминация не являлась непреодолимой, фатальной.

Хотя социальное окружение формировало ценности и поведение личности, негативные аспекты такого воздействия можно было преодолеть, превратив судьбу-ситуацию в судьбу-призвание.

По учению Сорокина, сущность человека, как и природа мира, противоречивы, двойственны. В природе действовали силы притяжения и отталкивания, соединения и разрыва, гармонии и конфликта. Сорокин ссылаясь на идеи античного философа Эмпедокла, который называл эти мировые противоположности «любовью» и «враждой». Онтологической сущностью любви была способность соединять, составлять гармоничное единство вещей, их признаков и отношений. В качестве таковой «любовь» противоположна «вражде», функция которой заключались в том, чтобы разъединять, отталкивать, порождать конфликты [16, с. 349].

Таким образом, для Эмпедокла и Сорокина любовь и вражда — не просто переживания человека, это космические субстанции, фундаментальные законы бытия. Согласно открытиям астрофизики, в нашей Вселенной субстанцией притяжения является «темная материя», ее влияние проявляется в силах гравитации. Субстанция «вражды», отталкивания — это «темная энергия», ее действием объясняется разбегание галактик. Астрофизики утверждают, что влияние темной энергии во Вселенной в настоящее время возрастает.

Согласно взглядам Сорокина, такие физические силы, как притяжение, сила, объединяющая электроны и протоны в атомы, сила химических связей, магнетизм могут рассматриваться как проявления

энергии любви, действующей в физическом мире. Инстинкты социальности, взаимопомощь и сотрудничество животных — проявление силы любви в мире органическом. Сознательная любовь, симпатия, дружба, солидарность — проявления силы любви в социальном мире. Везде — в неорганическом, органическом мирах, сообществах — непрерывно действует соединяющая и объединяющая сила любви. Она противодействует разъединяющим и разделяющим силам хаоса и вражды. Без действия силы любви физический, биологический и социокультурный космос распался бы; гармония, единство и порядок стали бы невозможны; повсюду воцарились бы беспорядок и вражда [11, с. 158].

П. А. Сорокин писал, что любовь субстанциональна, ее энергия коренится в природе нашего мира: «Будучи творческой энергией доброты, любовь объединяет то, что разобщено, возвышает низменное, очищает то, что нечисто, облагораживает подлое и низкое, создает гармонию в мире вражды, войну превращает в мир» [11, с. 159].

Тема любви и вражды, сотрудничества и конкуренции универсальна для наук о человеке и обществе. В современной социальной антропологии парадигма социального единства, гармоничной стабильности как суператтрактора для всякого социального организма лежит в основе функционализма, восходившего к идеям Г. Спенсера. Понимание противоречий, социальных конфликтов как движущей силы истории присутствовало в марксистской социологии, теории конфликта Р. Дарендорфа.

Пути любви и ненависти, альтруизма и эгоизма, согласия и вражды — реальные возможности. Для человека их осуществление — результат личного выбора. В далекой древности великий Заратуштра провозгласил, что единственный, всемогущий и благой бог пожелал наделить людей свободой выбора между добром и злом. Выбор предполагал ответственность, воздаяние в потусторонней жизни [2, с. 88]. Зороастрийское учение о свободном выборе и последующем воздаянии стало основой христианской и мусульманской антропологии.

По мнению П. А. Сорокиной, даже если формирование личности происходило в рамках групп, где преобладала враждебность, индивид способен преодолеть ее негативное влияние, избрав путь добра: «Если бы все простые смертные просто воздержались от убий-

ства других человеческих существ; если бы они наполовину урезали проявления своей повседневной ненависти и увеличили вдвое количество ежедневно совершаемых добрых поступков, то эти скромные улучшения в их нравственном поведении во многом способствовали бы чрезвычайному росту производства любви и снижению роста ненависти, а тем самым общий этический и социальный уровень человечества поднялся бы на гораздо более высокую ступень» [12, с. 187].

Будучи социологом, Сорокин считал возможным замерять количество любви в социальных системах. О возможности определить степень распространенности любви писал древний китайский мыслитель Мо-цзы. Проблема человеколюбия, возможности бескорыстного и снисходительного отношения к любому индивиду, независимо от его социального положения, пола и возраста, была центральной в его размышлениях. Мо-цзы и его последователи утверждали, что недостаток взаимной доброжелательности — корень всех бед в обществе: «Если рассмотреть, откуда начинаются беспорядки, то оказывается, что беспорядки возникают оттого, что люди не любят друг друга» [6, с. 192].

Озлобленность возникает потому, что любовь имеет частный характер, ограниченное распространение: правитель любит свое царство и стремится нанести удар другим, главы семейств любят свои семьи и грабят другие. Такого рода частную любовь необходимо заменить всеобщей. Главным признаком всеобщей любви, считал Мо-цзы, являлся ее бескорыстный характер. Бескорыстная любовь, доброжелательность к окружающим, не связанная с какими-либо собственными интересами, и есть человеколюбие. Она проявлялась в оказании помощи всем, кто в ней нуждается [7, с. 90].

Показатель распространенности любви П. А. Сорокин назвал ее «экстенсивностью». Экстенсивная сила любви располагается от нулевой точки любви к самому себе до любви ко всему человечеству, всем живым существам и ко всему миру. Между этим минимальным и максимальным уровнями размещаются степени, градация экстенсивности: любовь к своему семейству, к друзьям, любовь ко всем членам группы, к которой принадлежит индивид, — к своему клану, племени, народу, нации, религиозным, профессиональным, политическим и другим группам и объединениям. Максимальная степень экс-

тенсивности — любовь ко всему миру (и к Богу): «Кто-то, подобно св. Франциску Ассизскому, может любить «сестру свою — землю», луну, ветер, реку, деревья и вообще все живое и «почтительно и любовно идти по земле». А кто-то может «ненавидеть весь мир» и относиться к нему, как к врагу» [11, с. 169].

Определив параметры, показатели любви, П. А. Сорокин, вслед за индийскими мыслителями и христианскими теологами, выделял типы, формы любви. К ним он относил религиозную (индийская бхакти — любовь к богу), этическую любовь, онтологическую, физическую, психологическую, социальную и биологическую (кама в Индии). Любовь многообразна, писал Сорокин, но разные ее формы не противоречат друг другу.

В учении Сорокина любовь — деятельность, способствовавшая утверждению социальной гармонии, стабильности общества, составляющих его разнообразных групп. Любовь как психологическое чувство «альтруистична» по своей природе, тогда как противоположное чувство ненависти всегда эгоистично.

В качестве принципа любви во всех ее формах Сорокин указывал «золотое правило» гуманного поведения, сформулированное впервые Конфуцием: «Не делай другим того, чего не желаешь себе» [5, с. 167]. Кун-цзы, Иисус Христос, И. Кант призывали стараться проводить этот принцип всегда: при крайней занятости, в нужде и даже во время еды. Учитель Кун понимал сложность такой задачи. Одному из своих учеников он даже сказал, что добиться ее осуществления невозможно [5, с. 150]. Конфуций считал «золотое правило» идеалом, который не может быть вполне реализован.

П. А. Сорокин заявлял, что исполнение «золотого правила» могло бы стать наиболее действенным фактором прогресса цивилизации: «Любовь — это самое сильное противоядие против преступных и патологических наклонностей и склонности к самоубийству, против ненависти, страха и психических неврозов; это неперемнное условие глубокого и подлинного счастья; это высшая степень добра и свободы; это лучшее и самое действенное воспитательное средство для облагораживания человечества» [11, с. 152].

Рассуждая о природе человека, коми мыслители имели в виду его врожденные качества, включая влияние на человечество космических, мировых начал. Также, размышляя над этой проблемой, они

называли природой сущность, определяющие, универсальные качества, атрибуты человеческого рода.

В антропологических концепциях коми мыслителей были общие, особенные и единичные идеи. При этом независимо друг от друга они приходили к одинаковым выводам, суждениям о сущности и назначении человека.

Есть натуральные обстоятельства, действие которых неизбежно проявляется при рождении: половая принадлежность, программа возрастных изменений, инстинкты питания, самосохранения, продолжения рода. Такие факторы формируют первичные социальные группы и задают витальные потребности.

Другие природные предпосылки действовали как возможности, их реализация не была необходимостью. Зырянские мыслители призывали обратить внимание, что любая ситуация, в которой находится человек, содержит в себе несколько вариантов развития, потенциалов будущего. Человек подобен герою картины Виктора Васнецова «Витязь на распутье». Он выбирает из данных реальным миром природными или социальными обстоятельствами, возможностями те, что выглядят благоприятными, полезными или соответствуют пониманию личностью ее долга. Многообразие возможностей — благо. Если государства, элитные социальные группы пытаются ограничивать такое разнообразие, они совершают действия, противоречащие космическим законам.

Коми мыслители считали особенным проявление природы в человеке, называли Ното «уклонением от природы». Натуральные предпосылки формирования личности, поведения проявляются в индивидах в разной степени и разных формах. Есть «благородные» и «низкие» люди. Эти различия имеют существенные социальные и культурные последствия.

Выбор вызывает последствия. Мир таков, что, избирая пути добра, красоты, истины, индивид чаще не получает личного вознаграждения. Выигрывает тот, кто стремится «лучше устроиться». В мире реалий преобладают зло, безобразие и ложь.

Несмотря на такое положение дел, зырянские философы призывали своих последователей быть «цзюнь цзы», создавать «союзы добрых людей», преследующих цели поддержания социальной стабильности. Без таких активных действий человечество прекратит

существование, не будет больше ни добрых, ни злых. Невыгодное для отдельного индивида оказывалось полезным, необходимым для социального целого.

Коми мыслители не считали правильной теорию «невидимой руки», которая ведет общество к процветанию, синтезируя последствия активности тех, кто заботится только о себе. П. А. Сорокин предупреждал: «Только сила безграничной любви ко всем человеческим существам в состоянии победить силы, которые разобщают людей, и предотвратить надвигающееся на планету истребление человека человеком. Без любви ни вооружение, ни война, ни дипломатические ухищрения, ни полицейский надзор, ни школьное образование, ни экономические или политические меры, ни даже водородная бомба не смогут предотвратить надвигающуюся катастрофу. Только любовь может совершить это чудо при условии, разумеется, что мы глубоко познаем природу любви и эффективные способы ее производства, накопления и использования» [11, с. 152].

* * *

1. Библия. Книги Ветхого и Нового Завета. М.: Издание Московской Патриархии, 1990.
2. Гаты: Святые Гимны Заратуштры. Мн.: Юнипак, 2004.
3. Дао дэ цзин // Древнекитайская философия: в 2 т. М.: ПринТ, 1994. Т. 1. С. 114—138.
4. Жаков К. Ф. Лимитизм. Единство наук, философий и религий. Рига, 1929.
5. Лунь юй // Древнекитайская философия: в 2 т. М.: ПринТ, 1994. Т. 1. С. 139—174.
6. Мо-цзы // Древнекитайская философия: в 2 т. М.: ПринТ, 1994. Т. 1. С. 175—200.
7. Мо-цзы // Древнекитайская философия: в 2 т. М.: ПринТ, 1994. Т. 2. С. 66—99.
8. Мэн-цзы // Древнекитайская философия. В 2 т. М.: ПринТ, 1994. Т. 1. С. 225—247.
9. Налимов В. В. Канатоходец. М.: Прогресс, 1994. С. 103—104.
10. Налимов В. В. Разбрасываю мысли. В пути и на перепутье. 2-е изд., испр. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2015.

11. Сорокин П. А. Пути и могущество любви // Наследие. 2015. № 1 (6). С. 150—191.
12. Сорокин П. А. Пути и могущество любви. Глава 3 // Наследие. 2015. № 2 (7). С. 181—192.
13. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1992.
14. Фадеева И. Е., Сулимов В. А. Антропология Питирима Сорокина: парадоксы интегрализма. СПб.: Астерион, 2015.
15. Фадеева И. Е., Сулимов В. А. Человек в культуре Севера: от модерна к модернизации (Республика Коми). СПб.: Астерион, 2016.
16. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. От эпических космогоний до возникновения атомистики. М.: Наука, 1989. С. 349.
17. Шан цзюнь шу // Древнекитайская философия: в 2 т. М.: ПринТ, 1994. Т. 1. С. 210—223.
18. Шицзин. Книга песен и гимнов / пер. с кит. А. Штукина. М.: Художественная литература, 1987.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 93/94:069 «1900/1930»

В. Г. Ананьев, М. И. Фомкина

Пространство художественных музеев в международных проектах 1920—1930-х гг.: Теория практики в музеологической мысли межвоенного двадцатилетия¹

В статье рассматривается проблема восприятия пространства художественного музея в музеологических дискуссиях межвоенного двадцатилетия. Основным источником являются материалы первых международных музеологических проектов — журнала «Музейон» (основан в 1927 г.), сборника «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931 г.) и двухтомника «Музеография: Архитектура и оборудование художественных музеев» (1935 г.). Авторы статьи выделяют два основных вопроса: формирование эргономического пространства музейной экспозиции и приспособление под музейные нужды исторических построек. То, что на первый взгляд может показаться сугубо техническими проблемами музейной работы, на самом де-

¹ В основе статьи — материал, собранный в ходе подготовки выпускной квалификационной работы М. И. Фомкиной (Кизил) «Вопросы экспозиционно-выставочной деятельности в международных музеологических проектах межвоенного двадцатилетия» (научный руководитель — к. и. н. В. Г. Ананьев), защищенной в Институте истории СПбГУ 20 мая 2016 г.

ле оказывается знаком существенных изменений в концептуальной модели музея данной эпохи.

Ключевые слова: музей, музеология, художественный музей, экспозиция.

V. G. Ananiev, M. I. Fomkina. The space of art museums in international projects of 1920—1930: Praxis of Interbellums museology

The article is devoted to the problem of perception of art museums space in museological debates of the Interbellum period. The main sources are the proceedings of the first international museological projects — journal «Mouseion» (founded in 1927), the collection of essays «Museums: International survey on the reform of the public galleries» (1931) and the two-volume «Museographie: Architecture and equipment of art museums» (1935). The authors of the article identify two main issues: the formation of the ergonomic space of the museum exhibition and the adaptation of the historic buildings to the museum needs. What at first sight may seem purely a technical problem of museum work, in fact, is a sign of significant changes in the conceptual model of the museum of this period.

Keywords: museum, museology, art museum, exhibition.

Межвоенное двадцатилетие, т. е. промежуток времени между 1918 и 1939 гг., принято считать периодом, когда в пространстве мировой музеологической мысли всецело господствовали проблемы эмпирически-описательного характера, связанные с теми или иными направлениями музейной практики. Музейные деятели якобы интересовались только вопросами освещения и отопления музейных зданий, планирования экспозиционных пространств и разработки соответствующего оборудования, методами консервации и реставрации музейных предметов и не уделяли никакого внимания теоретическим основам своей работы. Представляется, что в таком понимании данного периода игнорируется весьма существенная его особенность и смешиваются отсутствие теоретических разработок с их имплицитным, открыто не декларируемым характером. Музейная практика сама по себе есть одновременно и отражение определенных теоретических пресуппозиций и источник их формирования. В данной статье мы постараемся выявить некоторые наиболее актуальные для данного периода проблемы деятельно-

сти художественных музеев и связать их с развитием концептуальных представлений о характере и природе музейного института. В качестве источниковой базы исследования нами будут использованы материалы первых международных музеологических проектов — журнала «Музейон» (основан в 1927 г.), сборника «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931 г.) и двухтомника «Музеография: архитектура и оборудование художественных музеев» (1935 г.), выпущенного по итогам конференции Международного бюро музеев, прошедшей в 1934 г. в Мадриде. Все эти издания, хотя и выходили на французском языке, объединяли статьи музейных специалистов разных стран и могут быть показательным примером того, какие именно вопросы и проблемы в первую очередь волновали формирующееся международное сообщество музеологов.

Техническое оснащение экспозиции

Действительно, если обратиться к проблематике рассматриваемых исследований, нельзя не признать, что одно из центральных мест в них занимает проблема технического оснащения экспозиции. Существенные изменения происходят здесь на нескольких уровнях. Самые современные достижения технического прогресса постепенно входят в пространство музея. В 1920-е гг. неотъемлемой его частью становится электричество. Это позволило многим музеям, особенно находящимся в Северной Европе, открывать свои двери зимой и продлить часы работы после захода солнца [19, р. 19—27]. Естественный свет тоже все больше подчиняется нуждам музея: создаются специальные световые люки, используется закаленное стекло, которое лучше концентрирует световые пучки и делает свет менее рассеянным [12, р. 190]. Многие музеи впервые начали отапливаться: «Холод не только доставляет дискомфорт посетителям, но и сильно вредит произведению искусства, которое должно быть защищено от резких перепадов температуры и требует стабильной относительной влажности воздуха» [18, р. 60—74].

Начинает изменяться экспозиционное оборудование. Наиболее современными считаются два подхода к технике развески картин: прикрепление подрамника непосредственно к стене с помощью

крючков или дюбелей или использование так называемой системы Бойера. Последняя представляет собой горизонтально расположенные металлические балки, закрепленные под потолком по периметру зала, от которых вертикально вниз спускаются железные стержни с крючками для крепления картин. Преимуществом такой системы является ее мобильность и четкая фиксация картины на заданном месте. Некоторые музеи подвешивают большие картины непосредственно на железной балке под потолком. В 1930-е гг. многие музеи внедряют такие установки в экспозицию, среди них Лувр, Рейксмюсеум в Амстердаме, а также Национальный музей в Стокгольме [13, р. 317]. Этот способ является очень практичным, но крепление картины непосредственно к стене выглядит более эстетично. Поэтому, например, в Пинакотеке Ватикана систему Бойера используют в основном для залов с временными выставками или для научных экспозиций, то есть в тех помещениях, которые либо должны легко приспосабливаться под любые размеры картин, либо там, где можно легко пренебречь эстетическим эффектом [13, р. 317].

Широко обсуждается в этот период и вопрос о витринах. Все витрины, существующие к 1930-м гг., можно разделить на три вида: независимые витрины; те, что прислоняются к стене, и витрины, вмонтированные в стену.

Систематическим изучением обустройства витрин впервые занялся еще в начале XX в. выдающийся американский музейный деятель, секретарь Бостонского музея изящных искусств Бенджамин Ивс Гилман. В своей классической монографии «Цели и метод идеального музея» (1918 г.) он с помощью серии показательных фотографий, сделанных в ходе «полевого исследования» ряда американских и европейских музеев, продемонстрировал, в каком физически утомляющем состоянии находится человек, рассматривающий предмет, расположенный слишком высоко, слишком низко или слишком глубоко [6]. Продолжая изучать эту проблему, Джеймс Ф. Маккейб, управляющий Чикагским институтом искусства, пришел к выводу, что идеальные пропорции витрин для человека среднего роста находятся в соотношении 150 см x 75 см x 100 см (длина, глубина, высота). Кроме того, предмет в витрине должен находиться на высоте приблизительно 152 см от пола, что соответствует уровню глаз сред-

нестатистического человека. Эти пропорции позволяют посетителю с минимумом усилий изучить экспонируемый предмет [11, р. 86—89]. Витрины, в отличие от первых, деревянных, теперь изготавливаются с металлическими каркасами. Одним из требований, предъявляемых к витринам, является соответствие их вида общему стилю зала, в котором они находятся.

Кроме того, на экспозициях появляются специальные шкафчики с выдвижными ящиками, предназначенные для показа графики, акварели, рисунков. Этот вид презентации не только защищает светочувствительные материалы от разрушения, но и позволяет самому посетителю «проявить активность и сделать процесс более интересным» [4, р. 7—58].

Пробывание в музее становится все более комфортным: кресла и места отдыха являются неотъемлемой частью интерьеров. В некоторых музеях устанавливаются кресла-коляски для инвалидов и даже лифты, как это было сделано в Художественном музее в Базеле. Постепенно внедряется внутренняя телефонная сеть, позволяющая «мгновенно связаться двум наиболее удаленным точкам в здании» [4, р. 7—58]. Для покрытия полов все чаще используется линолеум.

По сути дела, все эти новшества можно рассматривать как средства формирования особой эргономической среды музейной экспозиции — пространства, организованного с учетом присутствия в нем человека, пространства комфортного и удобного для посетителя. Оставляя в стороне вопрос о том, как в это пространство вписывался специфический «музейный ритуал», наличие которого было обосновано и проанализировано в классических работах К. Дункан и А. Уоллоча [3], отметим следующую характерную черту музееологической ситуации межвоенного двадцатилетия. С одной стороны, эргономика музейной среды вела к развитию музейной архитектуры и появлению новаторских проектов музейных зданий [1]. И это было вполне логично. Но с другой стороны, в это же время активно обсуждается проблема приспособления под новые музейно-экспозиционные требования уже существующих построек и, в частности, исторических зданий, имеющих значение (если не статус) памятника. На повестку дня встал вопрос: как подчинить историческое помещение, обладающее собственными физическими и се-

миотическими данностями, современным музейным требованиям? К этой проблеме мы сейчас и обратимся.

Приспособление исторических зданий под художественные музеи

Дискуссия, развернувшаяся в среде музеологов межвоенного времени по поводу организации музеев в исторических зданиях, сразу разделила последние на две большие группы: построенные специально для размещения там коллекции и предназначавшиеся для иных целей. По мнению некоторых специалистов этого периода, здания, построенные в XVIII или XIX вв. с целью разместить там произведения искусства, часто оказывалось гораздо сложнее переоборудовать под современные музейные нужды, чем те, что предназначались для совершенно иных целей: жилые дворцы, монастыри, аббатства и т. д. Это связано с тем, что первые несут на себе отпечаток конкретных художественных вкусов, в то время как вторые обладают более универсальной архитектурой [20, р. 135—138]. В качестве примера здесь можно упомянуть о новом крыле Палаццо Бискари, построенном принцем Бискари, специально для размещения там своей коллекции, которая в XIX в. была перенесена в Городской музей Катании в замке Урсино [12, р. 190].

Если проследить историю становления некоторых старых зданий музеями, можно обнаружить, что не все они собирали предметы самостоятельно: коллекции часто привносились извне во дворцы или монастыри, которые негласно признавались как старые. Причиной этого является следующий факт: несмотря на то, что облик этих зданий бывает сложно переориентировать под современные музейные нужды и экспозиционные приемы, архитектура здания и прошлое, о котором оно напоминает, являются привлекательными для посетителя. Кроме того, как отмечал искусствовед, директор Художественного музея в Базеле Отто Фишер, архитектурное разнообразие старых построек с их центральными дворами, многочисленными коридорами, залами различных форм порождает разнообразие возможных стилей экспозиций и поэтому способствует уменьшению усталости, порождаемой «монотонностью залов одинаковой площади, в которых отсутствует эффект неожиданности» [4, р. 7—58].

В решении экспозиционных сторон вопроса приспособления исторических построек под музеи в исследуемый промежуток времени нашли отражение две тенденции, оформившиеся сегодня в два типа музеефикации исторических объектов: «под музей» и «как музей».

В том случае, если внешний вид здания представлял собой историческую ценность, а интерьеры в силу разных причин были не интересны, последние без каких-либо ограничений могли быть адаптированы под нужды музея. Таким было здание Же-де-Пом в Париже, построенное в 1861 г. и в 1909 г. ставшее Национальной галереей. Некоторые музейные деятели межвоенного двадцатилетия негативно относились к таким методам, говоря о том, что «резкий переход от исторических фасадов к современным интерьерам, как и в противоположном случае, от современного внешнего вида здания к исторической реконструкции внутри него, вызывает у посетителя шок» [12, р. 185], однако эта практика была довольно широко распространена и в Европе, и в США.

Концепция сохранения здания «как музея», несмотря на более «деликатный» [12, р. 182] и трудоемкий процесс переоборудования помещений, в работах музеологов межвоенного двадцатилетия преобладала. Итальянский художественный критик Франческо Сапори неоднократно утверждал, что коллекции произведений искусства, размещенные внутри исторических зданий, лучше всего могут быть выставлены, пробуждая «жилой дух» помещения, т. е. воссоздавая «живую атмосферу» аристократического особняка [9, р. 89—100].

Большинство музеологов этого времени склонялось к мысли: чтобы «не действовать в ущерб ни зданию, ни коллекции, необходимо примирить их характеры» [12, р. 185]. За «гармонию» содержимого и содержащего выступало и большинство участников Мадридской конференции 1934 г.: «В этом вопросе следует учитывать то, что не все коллекции подходят для всех исторических зданий, и наоборот. Эта проблема всегда решается легче, если коллекция гомогенна и предметы в ней относятся к тому или иному периоду или области эстетического выражения. Классическая скульптура хорошо выглядит в обрамлении ренессансного или барочного интерьеров. Во Дворце Барджелло во Флоренции предметы оружия, ткани, керами-

ка и бронза эпохи Ренессанса хорошо сочетаются с характером средневекового замка» [12, р. 185].

Одним из преимуществ размещения экспозиции в историческом здании считалась возможность придать экспонатам большую жизненность, для чего предметы нужно было «избавить от всех элементов, напоминающих о музее». В материалах, выпущенных по итогам Мадридской конференции 1934 г., авторы предлагают проект такого музея: «Предметы должны быть расположены согласно своим обычным функциям: одежда в шкафах, посуда в ящиках в столовой, и т. д. При наличии хорошо обученного гида здесь можно даже отказаться от этикетаж». При таких условиях велика «опасность возникновения краж», но их следует предотвращать не внедрением витрин, а «усиливая охрану и устанавливая специальные ограждения вокруг экспонатов, как это сделано, например, в Хэмптон-Корт в Лондоне» [12, р. 189].

Оппоненты этой точки зрения сетовали на замену эстетических функций произведений искусства чистой «декоративностью» [14, р. 124—134].

Интердисциплинарный метод, предполагающий воссоздание интерьеров, и, казалось бы, являющийся самым подходящим для интерьера исторического здания, обладающего определенным культурным контекстом, не всеми хранителями признавался в качестве идеального: «Нагромождение предметов разного качества, которое сложно разместить в нейтральном зале, становится невыносимым в контексте, который представляет собой специфический штамп» [12, р. 182]. По мнению некоторых музеологов, здесь лучше выставлять какие-то отобранные образцы, которые могли бы стать еще более выразительными благодаря атмосфере интерьера. Такой принцип использовался, например, в Палаццо Дукале в Мантуе, помещения которого украшали фрески Джулио Романо, а ковры, повешенные на стену, шедевры античной скульптуры, два или три на зал, «производили впечатление рожденных в этом дворце и нашедших здесь максимум своей выразительности» [12, р. 182]. Эта забота об адекватной атмосфере приводит к другому понятию, соответствующему актуальной деятельности музеев: созданию синтезов, реконструкции интерьеров.

Часто габариты старого здания оказываются подходящими лишь для одной части музея, например для публичной коллекции.

В этом случае к зданию пристраиваются дополнительные помещения, выдержанные в строгом стиле и не нарушающие художественного впечатления, производимого главным зданием, в которых возможно поместить научную часть коллекции или хранилища и мастерские [17, р. 13—18].

Кроме концептуальных сторон вопроса, хранители решали и технические проблемы, связанные с физическими особенностями старого здания. Материалы, применяемые при его строительстве, часто не соответствовали современным нормам пожаробезопасности, в этой связи вопрос о создании безопасных для человека и коллекции условий обсуждался очень активно. Кроме того, влажность в таких зданиях тоже часто была далека от допустимой нормы. Для защиты от грунтовой влаги все чаще применяли систему Кнапена, когда во влажной части кладки вырезали вертикальные отверстия и помещали в них дренажные трубы, через которые испарялась влага, скопившаяся в кладке. Во избежание пожара все чаще использовался не открытый огонь (печи, камины), а отопление с помощью горячей воды, причем огнеупорные панели, в силу того, что их легче скрыть, были предпочтительнее трубчатых радиаторов. Котлы, нагревающие воду, по вышеперечисленным причинам часто размещали в другом, соседнем здании (так делал, например, Институт изящных искусств в Цинциннати) [12, р. 185].

Одним из самых неоднозначных технических вопросов, обсуждаемых в это время, стал вопрос об освещении. Некоторые хранители старались любыми способами минимизировать искусственное освещение, как достижение современности, не соответствующее сущностному характеру здания.

В Лувре хранителям и архитекторам удалось приспособить под музейные нужды чердаки здания, при этом максимально выгодно использовать естественный свет и оставить неизменным внешний вид дворца с помощью замены старой крыши стеклянным покрытием на каркасе из железобетона. Каркас был сконструирован таким образом, чтобы его не было видно с различных точек обзора, которые открываются с улицы или из Квадратного двора [12, р. 185]. Национальный музей в Стокгольме и Кунстхалле в Бремене для максимально эффективного использования естественного освещения использовали отражающие жалюзи на окнах, регулируя угол накло-

на которых специальным стержнем, можно было изменять направление света [5, р. 116—118].

При использовании искусственного освещения электрические провода тщательно скрывались под карнизами и лепниной.

Часто сложности представлял сам характер здания. Старые постройки в большинстве своем имели высокие стены, которые «давили на выставляемые объекты», особенно если те были небольшого размера. Этот эффект чаще всего преодолевался с помощью покраски верхней и нижней половины стены в два цвета (как это было сделано, например, в Галерее живописи в Музее Данцига) или с помощью прорисовки широкой горизонтальной полосы, разрезающей стену [8, р. 1—6]. В Национальной галерее в Лондоне высота стен была визуальным уменьшена с помощью широкой линии, проведенной в каждом зале при пересечении потолка и стен и имитирующей карниз. В парижском Музее Гальера этот эффект был достигнут с помощью полосы красного дерева, формировавшей козырек, под которым скрывались электрические провода. Этот прием позволял «лучше сконцентрировать внимание посетителей на предметах под полосой, оставляя при этом отличную видимость росписей стен сверху» [12, р. 185]. В случае слишком длинных галерей пространство разрезалось передвижными перегородками, которые позволяли разделить зал на маленькие «кабинеты с тремя стенами» [12, р. 185]. Так можно было преодолеть ощущение монотонности и увеличить экспозиционную площадь.

Помимо этого, преобразование старых зданий часто осложнялось и тем, что старая концепция декорирования стен предполагала их покраску во всевозможные «богатые», насыщенные тона — темно-зеленый и красный, как это было, например, в Лондонской национальной галерее, построенной для размещения коллекции в 1830-х гг. на Трафальгарской площади по проекту архитектора Уилкинса. Затем, в викторианскую эпоху, стены главных галерей были покрыты линкрустом, который, притягивая взгляд зрителя, отвлекал его от самих произведений искусства.

В межвоенное двадцатилетие яркий цвет стен исторических зданий все чаще осознавался как «пережиток, который происходит из того времени, когда для имитации старины было модно восстанавливать украшения, характерные для помпейского стиля»

[18, р. 60—74]. Решение этой проблемы нашли в перекрашивании стен в светлые цвета, иногда разных оттенков, которые на границах накладывались друг на друга и таким образом смешивали пространства. Такая игра тональностями создавала «идеальный матовый фон для живописи» [8, р. 1—6]. При этом необходимым признавалось соблюдение определенного единства в оформлении интерьеров в залах старых зданий.

В конце 1920-х гг. в новых залах искусства XIX века в Лувре темный насыщенный цвет стен, по образцу Национальной галереи, меняется на нейтральный [16, р. 129]. Несколько лет спустя, на конференции в Мадриде, отказ от использовавшихся ранее цветов и богатого орнамента был оправдан и обоснован сущностью восприятия посетителя [15].

В 1927 г. происходит модернизация экспозиции Музея Средневековья в парижском аббатстве Ключни, открытого в особняке XV в. Перед мероприятиями по переоборудованию экспозиции проводится реставрация здания, «не извращающая его характера». После этого в музее появляются новые залы, некоторые помещения изменяют свои функции. Раньше произведения здесь группировались согласно материалу, из которого они были изготовлены, но, «так как это уничтожало шарм старины», решено было распределить предметы мебели и гобелены равномерно по всем залам. Так или иначе все предметы здесь были представлены в «подходящей атмосфере средневекового духа здания» [10, р. 7—11].

Таким образом, исторические здания признаются благоприятными местами для размещения в них коллекций в первую очередь из-за свойственных им культурных коннотаций. В вопросе о практическом приспособлении помещений здания под музейные нужды на первый план выступает требование примирить два характера, присущих зданию и самой коллекции, путем общих уступок, любым способом гармонизировать их, не ущемляя ни один. Это говорит о полностью сложившейся к данному времени традиции в отношении к историческим памятникам как к объекту, нуждающемуся в бережном сохранении и физических данностей, и нематериального компонента. Думается, что причиной этому могли послужить индустриальная революция и интенсивная урбанизация второй половины XIX — первой четверти XX в. (следствием которых для культурной

среды, среди прочего, стало и формирование концепта «аутентичности» в трудах Д. Рескина и У. Морриса), а также Первая мировая война — итог кризиса европейского общества. По мнению некоторых исследователей, возможным последствием пересмотра традиционных связей, неизменно возникающим во время кризисов, может стать «физическое уничтожение реликтов прошлого или, наоборот, признание их важной частью наследия» [2, с. 95]. В этой парадигме именно Международное бюро музеев в 1930 г. утвердило важнейший для истории культурного наследия пакт Рериха, а в 1931 г. организовало конференцию в Афинах, посвященную реставрации исторических зданий, по итогам которой была принята знаменитая Афинская декларация. Это позволяет понять истоки и развитие в указанный промежуток времени идеи исторического здания как культурно значимого объекта, но не дает ответа на вопрос о смысле таких построек для музейного дискурса.

Заключение

Как видим, в осмыслении музейного пространства в данный период можно выделить два основных направления: с одной стороны, это формирование особой музейной среды, отвечающей требованиям эргономики. С другой стороны, освоение уже существующего пространства, характеризующегося особыми культурными коннотациями, воплощенного в исторических постройках. На первый взгляд, два этих подхода противоположны: гораздо проще создать специально музейное пространство с нуля, а не пытаться примирить его требования с «проблемным» материалом исторического здания. Почему же музейные деятели так настойчиво стремились сохранить музейные коллекции в помещениях, для них изначально не предназначавшихся? И что значила их забота об удобстве экспозиции? Представляется, что ответ на эти вопросы может быть найден в обращении к той концептуальной модели музея, которая утверждалась на международном уровне в межвоенное двадцатилетие.

Рубеж XIX—XX вв. в историю музейного дела вошел как эпоха «первой музейной революции» и «движения за музейную модернизацию». Их важной составляющей было окончательное утверж-

дение музея в статусе публичного института, открытого как можно более широкой публике. На смену музею как цитадели избранных знатоков приходил музей как новое публичное пространство. Сделать удобным это пространство для потенциальных посетителей было важным шагом к реализации на практике новой концептуальной модели. Вместе с тем этот акцент на публичности пространства новых музеев не означал полного отказа от их «домашних» коннотаций. Исторически музеи были связаны с частным пространством домов владельцев первых крупных коллекций и галерей. И, как отмечает К. Хилл, хотя большая часть второй половины XIX в. была временем, когда активно предпринимались попытки уничтожить связи музеев с приватным пространством и связать их с пространством публичным, к полному их размежеванию это все же не привело. Музеи продолжали оставаться пространствами в значительной степени «доместичированными» [7, р. 8—9]. Наряду с такими типично мужскими функциями, как научная классификация и объективная систематизация, для музеев XX в. все более важными становятся воспринимаемые скорее как женские концепты памяти, чувств, ностальгии [7, р. 78]. Хилл видит в этом одно из следствий феминизации музейного пространства, в том числе и посредством проникновения в музейные собрания «женских предметов», противящихся научным классификациям и предлагающих новые режимы ценностей.

Для нас важно подчеркнуть другой аспект проблемы: размещение экспозиции не в нейтральном пространстве публичного доступа (новопостроенном специально для этих целей здании), а в семантически нагруженном, «обжитом» пространстве дома, пусть и давно оставленного своими обитателями, было еще одним способом «доместикации» музейного пространства, определения его промежуточного характера — не вполне домашнего и не вполне публичного. Интердисциплинарный подход к организации экспозиции, предлагающий реконструкцию исторических ансамблей и создание стилизованных комнат, должен был, с одной стороны, апеллировать не только к разуму, но и к чувству посетителя, а с другой — поддерживать в нем иллюзию «пребывания дома/в доме».

1. Куклинова И. А. Теория и практика музейного дела во Франции в 1930-е гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 4. С. 98—105.

2. Чапайтене Р. Культурное наследие в глобальном мире. Вильнюс: ЕГУ, 2010. 298 с.

3. Duncan C., Wallach A. The Universal Survey Museum // Art History. 1980. Vol. 3. Is. 4. P. 448—469.

4. Fischer O. Le nouveau Musée des Beaux-Arts de Bâle // Mouseion. Revue internationale de Muséographie. 1937. Vol. 37—38, №1—2. P. 7—58

5. Folckar I. L'éclairage au musée national de Stockholm // Mouseion. Revue internationale de Muséographie. 1932. Vol. 17—18 № 1—2. P. 116—118.

6. Gillman B. I. Museum ideals of purpose and method. Boston : Museum of fine art, 1918. 434 p.

7. Hill K. Women and museums, 1850 — 1914. Modernity and gendering of knowledge. Manchester : Manchester University Press, 2016. 255 p.

8. Holmes C. Les transformations de la «National Gallery» à Londres // Mouseion. Revue internationale de Muséographie. 1928. № 4. P. 1—6.

9. Kroegel A. G. The Journal Mouseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the “Modern Museum” in Italy // The Museum is open. Towards a Transnational History of Museums 1750—1940. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014. P. 89—100.

10. Maillard E. Un musée dans un monument historique: le musée du Cluny // Mouseion. Revue internationale de Muséographie. 1928. № 4. P. 7—11.

11. McCabe J. L'Aménagement des vitrines et la fatigue des visiteurs // Mouseion. Revue internationale de Muséographie. 1932. Vol. 19. № 3. P. 86—89.

12. Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études. Madrid, 1934. [Paris :] Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, [1935]. Vol. 1.

13. Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études. Madrid, 1934. [Paris :] Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, [1935]. Vol. 2. 525 p.

14. Pacchioni G. Les principes de reorganization de la Galleria Sabauda de Turin // Mouseion. Revue internationale de Muséographie. 1934. Vol. 27—28. № 13. P. 124—134.

15. *Poncelet F.* Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres // Regards contemporains sur la restauration 2 | 2008 / CeROArt conservation exposition restauration d'objets d'art. URL: <https://ceroart.revues.org/565> (дата обращения: 23.03. 2016).

16. *Poulot D.* Une histoire des musées de France XVIIIe — XXe siècles. Paris, 2005. 198 p.

17. *Reinach S.* L'encombrement des musees // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. 1931. № 13. P. 13—18.

18. *Rosenthal L.* De la réforme des musées d'art // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. 1931. № 13. P. 60—74.

19. *Schmidt-Degener F.* Règles communes ou particulières? // Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. 1931. № 13. P. 19—27.

20. *Volbach W. F.* La nouvelle presentation des collections d'art primitif Chretien Byzantine et du Moyen Age Italien // Mouseion. Revue internationale de Muséographie. 1934. Vol. 27—28. № 3—4. P. 135—138.

УДК 94(47).05, УДК 94(47).06, УДК 94(47).066, УДК 94(47).071,
УДК 94(47).072, УДК 94(47).072.5, УДК 908

А. В. Белов

**Театральное строительство Москвы XVIII веке:
этапы, тенденции, факторы и особенности процесса¹**

Статья посвящена периоду истории России и Москвы, когда произошло превращение театральной традиции из чуждой для москвичей практики в неотъемлемую часть жизни города и атрибут его исключительного статуса столицы. В работе рассмотрены основные этапы и особенности становления национального российского театра в Москве.

Ключевые слова: театр, комедийная хоромина, немецкая комедия, Петр I, Екатерина II, М. Г. Медокс, Петровский театр, Большой театр.

A. V. Belov. Creation of the theaters in Moscow in 18th century: stages, tendencies, factors and features of process

Article is devoted to the period of history of Russia and Moscow when there was a transformation of theatrical tradition from practice, alien for Muscovites, in an integral part of life of the city and attribute of its exclusive status of the capital. In work the main stages, and features of formation of national Russian theater in the city of Moscow are considered.

Keywords: theater, comedy horomina, German comedy, Peter I, Catherine II, M. G. Medical Construction Department, Petrovsky theater, Bolshoi Theatre.

Театральная культура в западном ее варианте была перенесена в Москву во второй половине XVII в. как в связи с возникшим интересом со стороны правящей элиты (в первую очередь царя Алексея Михайловича), так и в результате культурных обменов, участником которого была, в частности, Славяно-греко-латинская академия.

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ проект № 18-09-00047 А.

© Белов А. В., 2018

Западный театр не имел в Москве этого времени достаточно широкой популярности. Представления преимущественно носили внутриворцовой характер, что не могло способствовать возникновению в городе профессионального общедоступного театра.

Продолжатель дела театрального строительства в России царь Петр, реформируя страну, использовал театр как одно из средств модернизации общества по западному образцу. Несмотря на большой масштаб предпринятых усилий, в Москве эта попытка провалилась. Но нововведения оставили заметные положительные итоги. В первую очередь была заложена традиция театрального действия, которая развивалась в среде людей, наиболее охваченных светской и западной культурой. Но процессы функционирования профессионального театрального исполнительства оказались замкнутыми внутри придворной жизни.

Москва, потеряв в 1710-е гг. статус столицы, оказалась в стороне от двора, а также его сословных, культурных и представительских атрибутов, напрямую связанных с театром [1, с. 893]. Но город, продолжая сохранять статус второй столицы, по-прежнему испытывал на себе влияние придворного театра, проникающего в жизнь и формирующего социальную и культурную среду Москвы. Так, в частности, благодаря придворному положению территории Заяузья (Лефортова) был построен и функционировал значительный для своего времени Головинский театральный дом.

Одновременно с новой аристократией вторым крупным потребителем и носителем театральной культуры в Москве начиная с Петра I (а отчасти и ранее) стала воспитанная в условиях внедрения западной культуры учащаяся молодежь. Учебные заведения, являясь носителями и аккумуляторами театральной культуры, воспитателями новых вкусов, во многом сыграли роль колыбели русского художественно-литературного театра, приняв большое участие в развитии национальной драматургии (А. П. Сумароков, М. М. Херасков, М. В. Ломоносов), актерского мастерства. Благодаря учебным заведениям в значительной степени был сформирован и расширен круг любителей театра. Не случайно с появлением в Москве университета активная театральная жизнь переместилась в его стены, и если бы не ряд финансовых трудностей и политических коллизий, она была готова дать начало становлению постоянного общедоступного городского театра.

К театральным кружкам первой четверти и середины XVIII столетия можно отнести не только сыгравшие особую роль учебные заведения Санкт-Петербурга (в частности, «Сухопутный шляхетский корпус» [4, с. 193]), но и образовательные центры Москвы: Славяно-греко-латинскую академию и медицинское училище при Главном военном госпитале в Заяузье [2, с. 8—9].

Развитие наметившихся тенденций в виде расширения и укрупнения интереса городского населения к театру стало важным фактором в деле формирования социальной и культурной среды Москвы середины XVIII в. Кроме того, по-прежнему большую роль играла государственная политика, подвижническая деятельность русских сановников — любителей театра и деловая заинтересованность иностранных антрепренеров, рассматривающих московский рынок развлечений как все более перспективный. В рамках совместного действия этих трех сил в Москве появлялись и функционировали различные заграничные труппы (К. Нейбера, И. Чуди, Дж. Бельмонти, Ж.-Б. Локателли и др.) и театральные площадки (вторая «Театральная хоромина» императрицы Анны Иоанновны, заяузский Головинский театр, площадки у Красного пруда и вблизи Красных ворот, театр на Девичьем поле).

Важную роль в изменении театрального климата в Москве и обращении внимания ее жителей на театральные действия как часть городской культурной среды сыграли 50—60-е гг. XVIII в. — период массового распространения в городе так называемой немецкой комедии и, как следствие, резкого роста числа русских любительских полупрофессиональных театров, приходящих на смену иностранным [17, с. 43]. Частью именно этого процесса, активно разраставшегося в целом по стране, стало появление в Ярославле полупрофессиональной труппы Ф. Г. Волкова. Не случайно именно в это время государство, почувствовав новые условия и возможности, вернулось к реализации замысла Петра Великого о создании в Москве постоянно действующего театра. Указ 30 августа 1756 г. императрицы Елизаветы Петровны означал, что театральное строительство (в том числе и в «Первопрестольной» столице) было объявлено делом политики государства, и станет проводиться под его протекцией.

Возникновением постоянно действующего театра в Москве единодушно признают труппу антрепренера англичанина М. Г. Ме-

докса. Важнейший этап истории становления театра в Москве связан с деятельностью этого антрепренера, который и благодаря [11], и вопреки [12] участию в его деле местных властей смог создать пользующийся популярностью театр, работу которого отличало мастерство и качество. Несмотря на последующее разорение этого театрального предпринимателя и гибель построенного им театрального здания (Петровского театра), труппа М. Г. Медокса стала основой для формирования коллективов постоянно действующих театров Москвы (Большого и Малого), а также функционирования целого ряда театральных площадок и городского театрального училища. Итоги деятельности М. Г. Медокса в Москве имели исключительное значение для ее театра. Даже в 1812—1813 гг. (один из самых тяжелых периодов в истории города и страны) власть осознавала недопустимость «потерять безвременно» созданные Медоксом структуры, ставшие результатом многих лет театрального строительства в городе [13].

В 1806 г. московский театр получил статус императорского. Данная трансформация была связана не столько со стремлением властей поставить его под свой контроль, сколько с формой протекционирования, вызванной большими материальными сложностями обеспечения крупного театрального дела [9, с. 14]. Кроме того, присуждение московскому театру звания императорского отвечало особому статусу Москвы как официального итолчного (наряду с Санкт-Петербургом) города [10, с. 290].

В начале XIX в. Москва получила новое театральное здание на Арбатской площади, соответствующее ее роли в театральном деле страны и столичному положению среди других городов империи.

После гибели Арбатского театра в Великом московском пожаре 1812 г. труппа осталась без постоянной собственной сценической площадки. Но важная часть имущества, труппа и театральная школа были сохранены [14]. Это вызывало явное неприятие и со стороны москвичей [15], и со стороны театральной дирекции [16]. Несмотря на колоссальные убытки, перенесенные страной и городом в 1812 г., театр был возрожден. Вскоре было построено новое здание (Большой театр), которое, как и предыдущее, отличалось особым шиком, не уступало аналогичным сооружениям как России, так и Европы, и занимало по своему масштабу второе место после Миланского [8, с. 7].

Другим результатом театрального строительства в городе стала подготовка здания Малого театра и кардинальная перепланировка окрестной части Москвы с целью создания единого архитектурного ансамбля Театральной площади, доминантой которого выступал новый Большой театр, ставший символом Москвы и атрибутом ее особого (в т. ч. столичного [10, с. 290]) статуса, что было отмечено современниками [7, с. 55—67].

Процессу развития театра в Москве до середины XIX в. присущ ряд важных факторов.

Первый — фактор знакомства и степени изначальной чуждости западной театральной практики. Говорить о том, что Москва не была знакома с театральным действием западного типа, нельзя. Да, профессиональный театр был привнесен в Россию и Москву из Западной Европы как часть ее культуры. Его укоренение здесь было в значительной степени результатом модернизации общества. Но Москва была более или менее знакома с традициями любительского школьного театра. Это обстоятельство стало важным условием развития театрального дела в России как в момент принесения театральной культуры, так и впоследствии.

Второй — роль двора в становлении профессионального театра в России и отстраненности Москвы от этого процесса. Двор и театр как атрибуты его функционирования сыграли на определенном этапе (конец XVII — первая половина в XVIII в.) ведущую роль в создании в России профессионального театра. В связи с тем, что столица была переведена в Санкт-Петербург, именно в этом городе данные процессы получили свое главное развитие. Но и на этом этапе механически отделять Москву от театрального развития не стоит. Город, будучи «первопрестольной» столицей, по ряду причин продолжал оставаться в тесном соприкосновении со столичной придворной, и в т. ч. театральной культурой. В рамках ее развития в Москве появилось даже театральное здание. Хотя основное движение в сторону театра шло в рамках формирования городской театральной среды — воспитания потребителя профессиональной театральной культуры.

Третий — формирование группы театрального зрителя. Становление в Москве национального театра было возможно только в условиях складывания здесь определенной социальной и культурной среды, возникновения достаточного слоя людей, нуждающихся в те-

атральном действе. Данный процесс прошел через несколько этапов (любительские школьные театры, «немецкая комедия») и заявил о себе в начале XIX в. Наиболее ярко это проявилось после трагических событий 1812 г., когда в первую очередь активный интерес широких слоев Москвы к театральным представлениям сделал возможным возрождение в городе своего театра.

В этом отношении может быть уточнен вопрос о создании национального (русского) театра в реалиях XVIII — начала XIX в. Он может быть поставлен под некоторое сомнение из-за больших западных заимствований, узости национального репертуара и «целиком подражательной драматургии, целиком подражательного искусства актера» [4, с. 192], круга заграничных актеров и антрепренеров, наличия на сцене иностранного или международного языка сценического искусства.

Для Москвы понятие национального (в написании того времени — русского) театра было связано в большой степени с его доступностью для широких слоев города и являлось результатом потребности в театральном представлении как части его культурной жизни. Наряду с этим процессом шла и линия на выработку черт собственного национального театра, которая проявит себя позже [4, с. 193]. Таким образом, формирование национального театра в значительной степени совпадает и с возникновением (на первом этапе) условий для существования в Москве собственного публичного театра. Главными среди этих условий являюся появление массового театрального зрителя и осмысление собственного городского театра как обязательной части культурной среды Москвы.

Четвертый — одновременное участие нескольких сил в формировании театра в Москве при прямой протекции государства; роль подвижничества. Театр того времени — сложная и весьма затратная форма предпринимательской деятельности, рассматриваемая в том числе как средство получения доходов. Но в чистом виде этот принцип в России работать не мог: в Москве рынок театральных услуг и число их потребителей были не так велики, а театр не имел столь широкой степени участия в жизни всего общества, как в странах Западной Европы. Это обстоятельство привело к тому, что в создании театра принимали одновременное участие три силы: частные предприниматели-антрепренеры (как правило, иностранцы), меце-

наты-подвижники сцены (из числа влиятельных русских сановников) и государство. Последнее видело в создание театра в Москве важную задачу, но решало её в коалиции с двумя другими силами, стараясь получить результат, воздействуя на них различными административными и финансовыми механизмами. Эта политика была особенно характерна для второй половины XVIII в.

Наряду с государством большую (а порой даже решающую) роль в деле устройства и сохранения театра в Москве сыграли конкретные организаторы этого процесса (М. Г. Медокс, А. И. Майков, Ф. Ф. Кокошкин). Всех их отличала большая личная любовь и преданность театру, заинтересованность в осуществлении своего дела и готовность ради него пойти на риск. Это подвижничество не один раз позволяло не только достичь нужного результата, но и сохранить театр для Москвы.

Пятый — государственная протекция театрального строительства в XIX столетии. Но на этом этапе государство перешло к другой форме в виде включения московского театра в структуру Дирекции императорских театров, которая на самоокупаемых началах имела больше возможностей для поддержания и развития театрального дела в стране. Такая необходимость сохранялась и в конце XIX в. [9, с. 14].

Шестой — соотношение наличия социальной и культурной среды для возникновения театра и присутствие формальной стороны этого процесса. Государство неизменно играло большую роль в истории театра, как в Москве и Санкт-Петербурге, так и во всей стране. Конечно, как видно на примере первой четверти XVIII в., без наличия потребности в театре со стороны значительной зрительской массы существование общедоступного городского театра было попросту невозможно. Когда эта потребность и потребитель появились, процесс театрального строительства дал осязаемый результат. Это неоднократно и вполне справедливо отмечалось многими исследователями.

Но процесс театрального развития шел одновременно с двух сторон — изнутри общества и со стороны государства. Традиционно считается, что реформы Екатерины Великой вызвали рост уровня культуры и активности на местах, что и стало основанием для развития театра. Важную роль при этом играло дворянство.

Данное утверждение, конечно, имеет под собой основание, но в отношении театрального строительства без существенных оговорок может быть отнесено только к двум официальным столичным городам. В остальном оно крайне спорно. Во-первых, даже в «первопрестольной столице», где численность населения, испытывающего потребность в подобных заведениях, была мала, всего лишь два враждующих театральных антрепренера разорялись из-за узости рынка их услуг. Причем уровень культуры был невысок, в том числе и среди земельной аристократии. Значительная часть их представителей как по масштабу духовных потребностей, так и материальным возможностям не сильно отличалась от собственных зависимых крестьян. Тем более что столичные театральные заведения могли удовлетворить подавляющую массу таковых потребностей. При этом нагрузка на них не была очень велика, так как наплыв провинциальных дворян в Петербург и Москву носил явно сезонный характер и был сопряжен с немногими событиями: коронационными торжествами (или иными масштабными празднествами); зимним периодом холодов и «ярмаркой невест»; различными торговыми делами. В «столице» Центрального Черноземья Воронеже, жителей которого отличал большой интерес к театральным «увеселениям», был собственный театр. Но он даже в 30-е гг. XIX в. давал представления в городе только в зимние месяцы [3, с. 1].

Материальный уровень городов, заводивших у себя театральные структуры, также был часто весьма низок. Например, в Тамбове (не только крупном губернском, но и региональном центре Черноземья) большая часть домов этого времени крылась соломой или дерном (!), а навоз (проклятие русского города эпохи Нового времени) выбрасывался в самом центре региональной «столицы» — на соборной площади — или топились в реке Цне [5, с. 201].

Основной частью городского населения (купцы, мещане, крестьяне) подобного рода заведения зачастую встречались откровенно враждебно. В Калуге, где в ходе реформ Екатерины II свой театр появился одним из первых, значительная часть жителей относилась к старообрядцам — т. е. ярким врагам подобного рода развлечений. Даже в более многочисленной, разнохарактерной Москве, наполненной школярами и чиновниками, жители которой отличались куда большей толерантностью и несравнимо более широким кругом лю-

бителей театра, городе, обладавшем традициями ученических представлений и спектаклей «немецкой комедии», в театральной и снисходительной к приезжим древней столице в 1761 г. местные весьма активно и многократно били камнями и поленьями окна театра Локателли у Красного пруда. Да так, что к зданию пришлось приставить воинский караул [4, с. 132]. Таким образом, политика государства по «устроению» театра сверху сыграла большую роль в Москве.

Седьмой — наличие городского театра в ходе преобразований Екатерины II превратилось в важный атрибутивный признак «столичного города». Для Москвы это было естественным выражением ее официального статуса второго «столичного города» и являлось естественным итогом той роли, которую город исполнял в городской сети страны.

При этом данная оценка наличия собственного театра как признака столичности отчасти породила целый процесс возникновения театров в других городах России. Не имея официального права именоваться столицами, они (или их руководители) воспринимали данные поселения столицами в рамках управляемых ими регионов (Калуга, Тамбов, Харьков, Воронеж, Владимир и др.).

Оценка театра как атрибута столицы в целом была присуща мышлению того времени, воспринимавшему театр «как устойчивый признак городской культуры и столичности» [6, с. 583]. Причем данный аспект миропонимания был достаточно устойчив и отразился не только в жизни крупных региональных центров, но и в мировоззрении дворянства, в частности в понимании роли усадьбы и усадебного театра [6, с. 578—597].

* * *

1. Агеева О. Г. Преобразование русского двора от Петра I до Екатерины II: дис. ... д-ра истор. наук. М., 2007. 967 с.

2. Берхгольц Ф. В. фон Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, с 1721-го по 1725-й год. Часть 3. М.: Типография Лазаревского института восточных языков. 1860. 323 с.

3. Воронежский театр // Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким, на 1840 год. Т. II. Кн. 7. СПб.: В типографии А. Плюшара, 1840. С. 1—5.

4. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Елисавете Петровне. СПб.: Гиперион, 2003. 465 с.

5. Гуревич Л. Я. История русского театрального быта: от середины XVII до начала XIX века. Изд. 2-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 564 с.

6. Купцова О. Н. Русский усадебный театр последней трети XVIII в: феномен «столичности» в провинциальной культуре // *Дворянство, власть и общество провинциальной России XVIII века* / ред. О. Глаголева и И. Ширле. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 578—597.

7. Лермонтов М. Ю. Панорама Москвы // *Город чудный, город древний...»: Москва в русской поэзии XVII — начала XX века*. М.: Московский рабочий, 1984. С. 265—267.

8. Михайловский В. А. Историческая справка о Большом театре в связи с Императорскими Московскими театрами. М., 1900. 457 с.

9. Погожев В. Проект законоположения об Императорских театрах. Составлен по поручению Министра Императорского Двора. Т. I. СПб.: Типография Главного управления уделов, 1900. 544 с.

10. Погожев В. П. Столетие организации Императорских Московских театров (Опыт исторического обзора). Вып. I. Кн. 2. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1907. 568 с.

11. Российский государственный архив древних актов (далее — РГАДА). Ф-16, Оп. 1. Д. 576. Л. 156-156об. Донесение генерал-губернатора Я. А. Брюса императрице Екатерине II от 27 октября 1785 года.

12. РГАДА. Ф-16. Д. 578. Часть III. Л. 63об. Донесение генерал-губернатора П. Д. Еропкина императрице Екатерине II от 28 февраля 1788 года.

13. Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 10. Краткая записка о причинах, по которым необходимо нужно и полезно для казны возобновить в Москве временный театр. Январь 1814 года.

14. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1151. Л. 5—5об. Рапорт управляющего Московским Императорским театром А. А. Майкова директору Императорских театров Л. Н. Нарышкину от 8 сентября 1812 года.

15. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 9.

16. РГИА. Ф-497. Оп. 1. Д. 1265. Л. 7—8об.

17. Старикова Л. М. Что таится за строкой документа // *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Документальная хроника 1741—1750*. Вып. 2. Ч. 2. / сост. Л. М. Старикова. Вып. 2. Ч. 2. М.: Наука, 2003. С. 23—65.

УДК 069.015 (09)

М. И. Бурлыкина**Церковно-археологический музей Киевской духовной академии в системе вузовских музеев дореволюционной России**

В статье отражена история становления и развития религиозных вузовских музеев дореволюционной России на примере Церковно-археологического музея Киевской духовной академии. Показаны формы комплектования фондов, образовательная, научная и просветительская деятельность музея, работа Церковно-археологического общества.

Ключевые слова: музей, религия, коллекции, наука, культура, образование.

M. I. Burlykina. Church-archaeological Museum Kiev theological Academy in the system of higher education museums pre-revolutionary Russia

The article reflects the history of the formation and development of religious higher education museums of pre-revolutionary Russia on the example of the Church-archaeological Museum of the Kiev theological Academy. The forms of acquisition of funds, educational, scientific and educational activities of the Museum, the work of the Church-archaeological society.

Keywords: museum, religion, collections, science, culture, education.

Первыми учебными заведениями универсального типа в России стали духовные академии [1, с. 32]. Киево-Могилянская коллегия (с 1701 г. — академия) открылась на базе Киево-Братской школы (1615 г.). В 1678 г. в Москве создана Славяно-греко-латинская академия (с 1814 г. — Московская духовная академия). В 1721 г. учреждена Петербургская духовная академия как Славянская школа при Александро-Невской лавре. Основной целью духовных академий являлась научная и просветительская деятельность для Православной церкви, а учеба служила лишь подготовкой к достижению этих важнейших задач. Перечень дисциплин был самый разнообразный: фи-

зика, география, естественная история, нравственная философия, священная и гражданская история, мифология, архитектура, живопись и т. д. [8, л. 4]. Преподавание предполагало наличие соответствующего наглядного материала, который формировался с самого начала. Таким образом закладывался фундамент будущих музеев.

Выпускники духовных академий не только составляли верхушку церковной администрации, но и служили также чиновниками министерских канцелярий, преподавали в вузах, средних учебных заведениях, проводили научные исследования по проблемам истории, археографии и другим отраслям науки. Студенты получали глубокое образование, изучая как светские, так и религиозные предметы. Основы научных знаний они черпали в музеях при академиях.

В дореволюционной России действовал ряд религиозных вузовских музеев. Наиболее яркой была деятельность Церковно-археологического музея Киевской духовной академии и его научного общества. Идея их создания возникла накануне I Археологического съезда (проходил в Москве 16—28 марта 1869 г.). В соответствии с Уставом духовных академий (1869 г.) в вузе стали преподавать церковную археологию и дали право учреждать научные общества для разработки и издания источников христианского вероучения, памятников и материалов, относящихся к истории и современному состоянию церкви. В 1871 г. доклад-обоснование о необходимости музея и его общества сделал профессор по кафедре канонического права Киевской духовной академии и Университета святого Владимира Петр Александрович Лашкарев (1833—1899) на II Археологическом съезде, который проходил 7—20 декабря 1871 г. в Санкт-Петербурге [2, с. 9—24]. Затем проблему рассмотрели 28 января 1872 г. на общем собрании академии, где она получила поддержку. Музей учреждался для «ученой разработки и успешного преподавания церковной археологии и вообще в видах сохранения для науки древностей церковных» [9, л. 2 об.]. Общество создавалось также «в видах сохранения для науки церковных древностей» и для «приведения же в известность памятников церковной древности», «обращения их по возможности в состав музея, а равно и для принятия мер к предупреждению утраты памятников для науки и приобретения их для музея» [9, л. 3]. 27 апреля 1872 г. Святейшему синоду было представлено на рассмотрение обоснование Высокопреосвященного Арсения, митрополита Киевского

и Галицкого (в миру — Федор Павлович Москвин, 1795—1876) о создании при Киевской духовной академии Церковно-археологического музея и Церковно-археологического общества в его составе. 18 октября 1872 г. Синод дал разрешение на их учреждение. Проект Устава музея и общества после тщательного изучения и обсуждения был утвержден Синодом с некоторыми изменениями 17 января 1873 г. (первоначально общество называлось комиссией) [5].

Церковно-археологический музей Киевской духовной академии сосредоточивал в себе экспонаты по различным отраслям духовной археологии. Предпочтение отдавалось подлинникам, но в определенных случаях приходилось ограничиваться хорошо выполненными копиями («снимками»). Так, например, в музей не могли поступить предметы, составлявшие особо чтимую местную святыню. В этих случаях приобретались воспроизведения. Передача древних вещей церковной или монастырской собственности в пользу музея совершалась только по предварительному согласию древних причтов и монастырского руководства, а также с разрешения местных епархиальных архиереев и, в особых случаях, высшего духовного начальства. Музей составлялся из памятников языка и письменности, искусств и художеств как общей, так и особенно русской церковной древности. Он включал отделы: а) рукописей и разного рода рукописных актов; б) старопечатных книг и гравюр; в) церковной архитектуры (в обломках или «снимках»); г) живописи и скульптуры; д) различной церковной утвари. Комплектование фондов происходило за счет пожертвований, приобретений за деньги, обмена (не получило широкого распространения), археологических раскопок.

В большинстве своем, за незначительным исключением, научные общества не входили в состав музеев, а развивались обособленно. Церковно-археологическое общество Киевской духовной академии стало вспомогательным, служебным учреждением при Музее [14, с. 242]. В этом его особенность. Основная часть поступлений экспонатов происходила через общество, которое осуществляло выявление и отбор музейных материалов, определение их исторической и культурной ценности, принимало меры к учету и сохранению недвижимых памятников на местах, научно обрабатывало поступивший материал, систематизируя предметы. Курировал деятельность общества высокопреосвященный митрополит Киевский, председа-

телем являлся ректор академии. Общество состояло из почетных членов, действительных членов и членов-корреспондентов. Из числа действительных членов избирались на трехгодичный срок товарищ председателя и на годичный — секретарь и казначей. Первый исполнял обязанности председателя в случае его временного отсутствия, второй вел переписку, составлял протоколы собрания и общие годовые отчеты, третий хранил финансовые средства и вел приходно-расходные книги. Расходы по приобретению экспонатов, командировкам членов общества и организации археологических раскопок производились из средств общества, которые формировались из добровольных взносов его членов, а также различных пожертвований. Общество имело собственную печать, что являлось еще одним подтверждением значимости этого объединения. К концу 1876 г. членов Церковно-археологического общества насчитывалось 110 человек, в т. ч. почетных — 20, действительных — 55, членов-корреспондентов — 33 [4, с. 23].

Деятельность этого общества оказалась весьма важной в связи с необходимостью формирования систематизированного, полного и качественного фонда, который позволял музею развиваться в научном и просветительском плане. Члены общества активизировали процесс накопления коллекций не случайными, а профильными экспонатами. Кроме того, они проводили экспертизу поступлений. Первыми экспонатами стали материалы, стихийно отложившиеся в академической библиотеке (1062 номера). Члены общества разбирали их, выявляя наиболее значимые. Особый интерес представляли 77 листов оттисков с 319 гравировальных медных досок (начальные буквы, бордюры, заставки и пр.) из Киево-Печерской лавры и собрание 274 гравюр из Почаевской лавры (48 оттиснуты с деревянных досок, 226 — с металлических). Затем из складов Киево-Софийского собора и Нежинского Благовещенского монастыря поступили 30 живописных и 5 металлических икон XVI—XVII вв. Однако монастыри весьма неохотно расставались с иконами, поэтому эта часть поступлений в музей являлась весьма незначительной и не получила широкого развития.

Следует подчеркнуть, что Церковно-археологический музей не ставил перед собой задачу формирования фондов предметами, только напрямую связанными с его профилем. В нем откладывались так-

же материалы, непосредственно не относящиеся к церковной и археологической тематике, т. к. они дополняли общую картину развития религии. Наиболее активно пополнялся музей за счет пожертвователей. Среди первых значительных поступлений — коллекция ректора академии, первого председателя Киевского церковно-археологического общества и создателя Музея преосвященного Филарета, епископа Уманского, впоследствии епископа Рижского (в миру Михаил Прокопьевич Филаретов, 1824—1882). Он украсил на свои средства зал торжественных собраний сотней старинных портретов наиболее известных деятелей. Позднее Филарет Уманский за 13 тысяч рублей серебром приобрел (в архивных данных имеется информация, в дальнейшем не подтвержденная документами, о том, что часть этой суммы — 10 тысяч рублей — являлась подарком от неизвестной дамы) и пожертвовал в Музей замечательное собрание древних икон московского купца Андрея Ефимовича Сорокина. Половина этого собрания принадлежала некогда молельне, открытой в 1765 г. в Волоколамске Евстигнеем Божановым, затем перешла в Москву и досталась по наследству А. Е. Сорокину. В 1851 г. он молельню закрыл, а из икон решил устроить собрание древней церковной иконописи, в которое бы входили произведения иконописцев всех веков и форм; активно его пополнял. В коллекции оказалось 220 икон XV—XVIII вв. прекрасной сохранности, причем ни одна из них не повторялась. Коллекция стала несомненным украшением музея.

Представляют интерес и другие поступившие материалы. Так, только в 1877 г. было подарено 473 разнообразных экспоната. Их краткий перечень позволяет составить общую картину формирования музея данного периода. Наиболее значимые — подаренные священником К. Подгурским 17 деревянных икон Спасителя, Богоматери, Николая Чудотворца, а также икона Иоанна воинственника в казацком костюме. В числе поступлений — медный крестильник, шитье на полотне от подризника, две шелковые плащаницы конца XVIII века, жестяная мурница, два старинных воздуха, шитые золотом и шелком. География поступлений была самой различной. В группе ламских и бурятских религиозных памятников (6 предметов) наиболее примечательные — ламская медная корона, четыре образчика бурятских божков. Среди памятников природы и древнего быта Пермской губернии (29 наименований) — 18 образцов кам-

ней и минералов, бронзовая рукоятка чудского кинжала, окаменелый зуб (передан студентом И. Троицким). От епископа Филарета поступило оригинальное страусовое яйцо с резными изображениями и лампочка из кокосового ореха с резьбой на кокосе, с серебряной цепочкой и т. д. Наибольшее число предметов, поступивших в 1877 г., относилось к нумизматике (172 наименования). Среди раритетов — 2 серебряные монеты сасанидского царя Хозроя II Парвиза 591 г. и аббасидского халифа Мансура в Багдаде (767—768 гг.) (от настоятеля Староладожского монастыря Архимандрида Иоанна), 3 серебряные и 56 медных монет XVII—XVIII вв. (от К. Подгурского), 5 серебряных и 30 медных монет XVII—XVIII вв. (от наместника Почаевской лавры Иоанна); большая серебряная еврейская медаль 1547 г. с изображением солнца и быка на одной стороне, луны со звездой и лошади или оленя — на другой и подписью из 12-го стиха 10-й главы книги Иисуса Навина (от Киево-Печерского иеромонаха Николая) и др. Кроме того, поступило 26 наименований актов, грамот, писем, в т. ч. 14 писем (1763—1764 гг.) близкого сподвижника Екатерины II действительного статского советника Григория Николаевича Теплова (1716/17—1779), а также графов Сиверса, Ягужинского, П. Салтыкова и Н. Панина (от чиновника особого поручения при Киевском генерал-губернаторе Е. П. Голубцова). Отмечены также рукописи (36 наименований), в т. ч. отрывок из рукописного Славяно-сербского евангелия XIV века на пергаменте на 52 листах (от учителя Волынской семинарии иеромонаха Акакия); старопечатные книги (74 наименования), в т. ч. Евангелие львовской печати, 1636 г. в листах (от Т. Кибальчича) и т. д. Поступили, кроме того, фотографии, гравюры, альбомы, атласы и т. п. — 21 наименование (в основном виды храмов). Библиотека пополнилась 39 изданиями. Таким образом, к 1 января 1878 г. в музее насчитывалось 5652 экспоната: 1) церковных памятников архитектуры, живописи, ваяния, скульптуры, разной утвари — 771; 2) памятников нецерковных — 2126; 3) фотографий, гравюр и т. п. — 647; 4) актов, грамот, писем — 1076; 5) рукописей — 535; 6) старопечатных книг — 336. В библиотеке музея было представлено книг и брошюр — 161 [5, с. 3].

Даже по данным одного года можно сделать вывод о том, что дарителями являлись представители различных сословий — и не только студенты, преподаватели Академии, священники, но и свет-

ские люди. Среди последующих крупнейших поступлений в музей — богатая коллекция защитника православия, историка и писателя Андрея Николаевича Муравьева (1806—1874). Собранные им предметы древности и святыни (их 190) были переданы в музей в 1878 г. его наследниками по официальной опекунской описи. Коллекция А. Н. Муравьева включала: памятники церковной архитектуры (в снимках) — 9 предметов; святыни и утварь церковную — 7; иконы — 89 (из них 86 подлинников), фото — 3; картины и гравюры духовного содержания — 124; портреты духовных лиц и их автографы; живопись — 16, остальное — фото, акварель, литография; предметы общеархеологического свойства — 18; предметы естественного происхождения — 20. Среди наиболее ценных икон было произведение флорентийской школы — овальный каменный образ Крещения Господня XVI—XVII вв. в медной рамке. Представляла также интерес прекрасно выполненная икона Спасителя, с которой А. Н. Муравьев начал коллекционирование (приобрел в Риме). В коллекции находилась древнейшая икона всех святых, некогда украшавшая Престол святой Софии в Венеции. Необычно выглядел экспонат — лик добродетельного старца Серафима Саровского, написанный на куске того камня, на котором он простаивал в лесу целые ночи на молитве. Более половины икон являлись новыми, русского письма. В числе других предметов наибольший интерес представляло кресло из ясеневое дерево на пружинах, обитое темным бархатом, с решетчатой спинкой, сплетенной из китового уса, с медной дощечкой и надписью на ней: «Сооружены руками архиепископа Камчатского Иннокентия 1830 года» [3].

На базе этих и других коллекций проводилась напряженная научно-исследовательская работа. Церковно-археологический музей систематизировал свои фонды, готовил и издавал каталоги, указатели, путеводители. С 1874 г. началось систематическое описание отделов, коллекций и отдельных предметов. С 1875 г. в «Трудах Киевской духовной академии» публиковался хронологический каталог поступающих в фонды предметов под названием «Известия Церковно-археологического общества». Заведующим музеем профессором Николаем Ивановичем Петровым (1840—1921) подготовлен в 1877 г. каталог — «Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии». В 1878 г. им же издан каталог

«Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской духовной академии», в котором дана характеристика коллекции и включена история ее возникновения. За основу описания предметов он взял опекунскую опись, по которой коллекция поступила в музей, а также брошюру А. Н. Муравьева «Описание предметов древности и святыни, собранных путешественниками по святым местам» (1872 г.). Практически каждый год музей готовил специальные издания. В 1882 г. был опубликован каталог книг церковно-славянской печати. В 1883 г. издан каталог «Описание Филаретовской коллекции древних русских икон церковно-археологического музея, приобретенный у г. Сорокина» (вып.1).

К концу XIX века по-прежнему среди церковно-археологических музеев России самым крупным являлся Музей Киевской духовной академии. Богатство фондов позволяло осуществлять разнообразную деятельность: учебную, научную, просветительскую. В числе наиболее значительных даров этого периода — коллекция преосвященного Порфирия Успенского (в миру Константин Александрович Успенский, 1804—1885) [7]. Он, часто бывая в этом музее, прекрасно знал предыдущие поступления, проводил их экспертизу, сам передавал некоторые предметы: крестики, статуэтки, амулеты, коллекции камней, окаменелостей, кораллов, монет, женских украшений и т. д. Однажды он сообщил, что решил завещать свои богатые сборы в музей. Коллекция древних икон (V—XIX вв.) Порфирия Успенского, переданная по завещанию в 1885 г. его душеприкащиком, настоятелем Московского Данилова монастыря архимандритом Амфилохием (в миру Павел Иванович Сергиевский-Казанцев, 1818—1893), стала одной из лучших в музее Киевской духовной академии. Атрибутировали иконы профессора Петр Александрович Лашкарев и Адриан Викторович Прахов (1846—1916) — историк искусства, археолог. В коллекции выявилось наличие большого числа древних восточных икон, которые отличались разнообразием происхождения и национальных типов. Некоторые иконы из сборов Порфирия Успенского оказались весьма редкими не только для России, но и Западной Европы. Среди им завещанных предметов особую ценность в церковно-археологическом отношении представляли коллекции древневосточных икон и образцы древней книжной живописи, которые он со знанием дела собирал на Востоке и Западе —

в подлинниках или в «снимках», с самых древних времен их существования и практически до конца XIX века, различных народностей (греков, латинян, индиан, абиссинцев, нубийцев, негров, сириан, армян, арабов, грузин, болгар, сербов и русских). Будучи византологом, археологом и востоковедом, Порфирий Успенский глубоко изучил историю восточной церковной иконописи и книжной живописи, собрал коллекцию иконописных красок от иконописцев афонских и иерусалимских. Это собрание вызвало большой интерес отечественных и зарубежных специалистов. Так, при экспонировании одной из икон (мученика и мученицы, греческая, V век) на выставке, организованной при VII Археологическом съезде (Москва, 1890 г.), на нее обратил внимание специалист в области византийского искусства профессор Пражского университета Йозеф Стржиговский (1862—1941), который впоследствии эту икону опубликовал. В 1901 г. он издал и другую энкаустическую (восковая живопись горячим способом при помощи расплавленных красок) икону святых Сергия и Вакха из коллекции Порфирия Успенского [6, с. 5].

Еще одно щедрое пожертвование поступило в музей в 1894 г. от почетного члена Церковно-археологического общества Николая Александровича Леопардова (1820—1895). Незадолго до этого от него пришло письмо с предложением принять в дар «на вечные времена» коллекцию, которую он собирал в течение 20 лет. Свое детище он оценивал довольно скромно — в 18 тысяч рублей серебром, так как в начале формирования коллекции многие ценные предметы ему достались случайно за более низкую цену (специалистами оценена в 31 тысячу 135 рублей 50 копеек серебром). Пожертвователь высказал пожелание, чтобы собрание разместили в особое отделение и присвоили его имя (брал на себя решение организационных вопросов и финансирование). «Перечневой список» пожертвования был заслушан на заседании общества. Коллекция включала 8350 номеров [6, с. 2]. Еще раньше Н. А. Леопардов пожертвовал 16 предметов на сумму 126 рублей серебром. Расходы на устройство помещения составили до 320 рублей серебром. Таким образом, общая сумма пожертвования составила 31 тысячу 261 рубль 50 копеек серебром.

Основная часть коллекции приобреталась или собиралась на юго-западе России (в Киевской губернии и соседних регионах), т. е. был сделан акцент на местный материал. Археологические наход-

ки (730 номеров) разделялись на следующие отделы: 1) священные предметы и образа; 2) картины, портреты и некоторые бытовые предметы; 3) образки, преимущественно металлические; 4) шейные крестики, образки и медальоны; предметы домашнего быта из великокняжеской эпохи; предметы первобытной эпохи и греко-римских колониальных; предметы русской исторической эпохи.

Собранные экспонаты позволяли представить, например, полную картину исторического развития церковной археологии в России от начала христианства в ней до конца XIX века. Нумизматическая коллекция, которая имела самостоятельное историко-археологическое значение, включала 7636 монет, медалей, жетонов, нагрудных знаков и т. п. Их определили, проверили и описали Н. П. Чернев, Н. И. Петров, А. Ф. Новицкий. Монеты распределялись по следующим отделам: 1) древнего мира, в основном греческие и восточные; 2) римские; 3) византийские; 4) босфорские; 5) восточные и татарские; 6) русские. Они нередко изображали языческих богов и героев, языческие храмы, святилища и принадлежности богослужения, поэтому представляли богатый материал для изучения греко-римских мифологии и религии. По металлу монеты разделялись на золотые, платиновые, серебряные, бронзовые, медные, свинцовые, чугунные и т. п.

Высоко ценилась отечественная коллекция Н. А. Леопардова, но для «объяснения монетного дела в России» были собраны с целью сравнения и другие: куфические, пражские, саксонские широкие гроши, шведские, литовско-русские и пр. [7, с. 4]. Коллекция поступила в музей в три приема. Первая часть в марте 1894 г. была передана самим Николаем Александровичем в дар. Она состояла из коллекций религиозных предметов, икон, картин и т. п. Информация о ценном даре была доведена в соответствии с решением Комитета министров от 7 июня 1894 г. (председатель Н. Х. Бунге, члены — И. Д. Делянов, С. Ю. Витте и др.) до сведения императора. В январе 1895 г. Н. А. Леопардовым было сделано второе подношение, а в ноябре 1895 г. его наследниками — третье. Пожертвование в целом оценено в 42745 рублей 50 копеек серебром [10, л. 61—62]. Н. А. Леопардов вел рукописные каталоги и описи. Наиболее важные издал в шести выпусках «Сборника снимков с предметов древности, находящихся в Киеве в частных руках» (Киев, 1890—1893), где отражено 165 номеров.

Музей был обеспечен штатами. В его расписании предусматривался кроме заведующего (профессор) его помощник («блюститель музея и его помощник»). К концу 1877 г. музей получил новое помещение из шести комнат и крытой галереи.

Разнообразие состава коллекций и продуманное экспозиционное построение Церковно-археологического музея Киевской духовной академии привлекало внешних посетителей. Ежегодно их число достигало более 500 человек (помимо студентов и специалистов). В 1881 г. Н. И. Петров опубликовал указатель (путеводитель) — «для практического удобства посетителей», куда вошла информация о первых десяти отделах музея. Особое внимание он обратил на предметы, наиболее важные с исторической и научной точки зрения, остальные описал в общих чертах.

В конце XIX века Церковно-археологический музей размещался в здании академии, занимал 7 залов и состоял из 12 отделов (15 843 номера): 1) первобытные и исторические древности, преимущественно языческого характера; 2) слепки и снимки с архитектурных зданий, строительные материалы, гравировальные доски и образцы акварелей, гравюр и литографий; 3) коллекция древностей и святынь А. Н. Муравьева; 4) принадлежности христианского богослужения и обрядов; 5) иконы, образки и крестики из разных мест; 6) филаретовская (бывшая Сорокинская) коллекция икон; 7) портреты и картины; 8) статуи; 9) медальерный отдел; 10) образцы письма и печати; 11) библиотека музея (акварели, фотографии, гравюры, иллюстрированные и справочные издания по археологии); 12) коллекция Н. А. Леопардова [12].

В начале XX века деятельность Церковно-археологического музея Киевской духовной академии уже не отличалась особой активностью, характерной для предыдущего периода. В 1901 г. Церковно-археологическое общество было преобразовано в Церковно-историческое и археологическое [13]. По существу, его функции изменились незначительно. Общество считало своей задачей разработку богословской науки преимущественно со стороны церковно-исторической и археологической, а также сбор, изучение и сохранение памятников церковной древности в стенах Церковно-археологического музея. Музейные фонды являлись базой для проведения научно-исследовательской деятельности и учебного процесса при изучении

истории, архитектуры и литургики. Студенты пользовались коллекциями под руководством профессора в период, согласованный с заведующим музеем. Фонды включали предметы церковной древности и истории, религиозному искусству. В его состав также входили памятники языка и письменности, искусств и художеств как общей, так и русской церковной древности. Кроме того, осуществлялся сбор памятников нецерковных, если они находились в связи с церковными и служили для уяснения религиозного быта древних. Пополнение музея происходило традиционно: как за счет приобретений (из средств научного общества), так и пожертвований. Из монастырей и церквей передавали не используемые в повседневности памятники. При музее по-прежнему функционировала библиотека.

Среди поступлений данного периода наибольший интерес представляла коллекция старинных портретов высочайших особ, киевских иерархов и других лиц начиная от Петра I и киевского митрополита Варлаама Ясинского, насчитывающая 46 экз. Собственностью музея она стала в 1908 г. благодаря усилиям митрополита Киевского Флавиана (в миру Николай Николаевич Городецкий, 1840—1915). Представляли интерес также подлинные крупноформатные портреты духовных лиц XVIII века. Часть портретов не была атрибутирована. Заведующий музеем профессор Н. И. Петров восполнил этот пробел по книге Д. А. Ровинского «Подробный словарь русских гравированных портретов» (СПб., 1886—1889. Т. 1—4), подготовив каталог коллекции. В результате научно-исследовательской работы музея изданы каталоги и других коллекций: «Коллекции икон и образцов книжной живописи преосвященного Порфирия Успенского в Церковно-археологическом музее» (Киев, 1886), «Коллекции древних предметов и монет, пожертвованные Церковно-археологическому музею при Киевской духовной академии Н. А. Леопардовым» (Киев, 1895). Их составителем также являлся профессор Н. И. Петров. В 1897 г. Николаем Ивановичем издан наиболее полный выпуск, обобщивший материалы практически всех предыдущих каталогов. Он составлен по принципу путеводителя и назван «Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии» [13]. В нем размещен план помещений Музея, сделаны описания экспонатов. Текст выглядел примерно так (сокращения по оригиналу): «2547. Шитый золотом образ Тихвинской Божией матери, явившейся в г. Керенске в 1681 г.,

из женской Кирсановской обители». Описание монет дано по странам, например: «Витрины V—VI. 6145—7516. Римские монеты: консулярные. 1—4) асс и три мелкие медные монеты; 16. Порция (сер.); 1253-7) Юлиан Отступник (1 зол. и 1 сер.)» и т. д. В 1912 г. Н. И. Петров осуществил выпуск альбомов достопримечательностей музея. Была определена цена — 2 рубля 50 копеек. Выручка от продажи шла на издание следующих выпусков, которые формировались по мере завершения научной обработки музейного материала и накопления денежных средств. Первый выпуск включал синайские и афонские иконы из коллекции преосвященного Порфирия Успенского. В альбоме отражено 43 иконы и складни.

Музей Киевской духовной академии был по-прежнему доступен посторонней публике и открыт для посетителей в установленные дни (по воскресеньям с 12 до 14 часов). Велась книга почетных гостей, которая заполнялась достаточно регулярно. Одна из записей сделана, например, в 1911/1912 учебном году «августейшим гостем» великим князем Андреем Владимировичем [11]. Для проведения учебного процесса, научных консультаций музей открывался ежедневно.

Среди религиозных вузовских музеев дореволюционной России также следует отметить Церковно-археологический музей Московской духовной академии, Историко-миссионерский музей Казанской духовной академии. Кроме того, предметы религиозного характера содержались в музеях Академии художеств, Юрьевском (Дерптском, Тартуском) университете, где функционировал единственный в России богословский факультет, а также в других вузах, как правило в составе музеев археологии (древностей), музеев изящных искусств. Каждый из вузовских музеев осуществлял научно-исследовательскую, образовательную, просветительскую деятельность, стремился быть доступным широкой публике.

* * *

1. Высшее образование в России: очерк истории до 1917 г. / под ред. В. Г. Кинелева. М., 1995. 342 с.

2. Журнал Министерства народного просвещения. 1883. Ч. 228. Июль, отд. IV.

3. Муравьевская коллекция в Церковно-археологическом музее при Киевской духовной академии / сост. Н. И. Петров. Киев, 1878. 24 с.

4. Отчет Церковно-исторического и археологического общества при Императорской Киевской духовной академии за 1876 год. Киев, 1877. 24 с.
5. Отчет Церковно-археологического общества при Императорской Киевской духовной академии за 1877 год. Киев, 1878. 26 с.
6. Петров Н. И. Коллекции древних предметов и монет, пожертвованные Церковно-археологическому музею при Киевской духовной академии Н. А. Леопардовым. Киев, 1895. 82 с.
7. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Вып. 1. Коллекции си-найских и афонских икон преосвященного Порфирия Успенского. Киев, 1912. 17 с.
8. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 796. Оп. 80. Д. 655.
9. РГИА. Ф. 796. Оп. 153. Д. 993.
10. РГИА. Ф. 1263. Оп. 2. Д. 5060.
11. Титов Ф. И. Киевская духовная академия в ее трехвековом прошлом и в 1911/1912 учебном году. Киев, 1913. 20 с.
12. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духов-ной академии / сост. Н. И. Петров; 2-е изд., испр. и доп. Киев, 1897. 292 с.
13. Устав Церковно-исторического и археологического общества при Киевской духовной академии. Киев, 1901. 30 с.
14. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1891. Т. II.

УДК 343.1

П. А. Колмаков

Этический взгляд на формы уголовного судопроизводства

В статье освещаются вопросы становления и поэтапного развития уголовного судопроизводства, раскрываются характерные этические черты каждого из этапов, делается вывод о том, что отечественный уголовный процесс заявлен как смешанная форма уголовного производства.

Ключевые слова: *формы уголовного судопроизводства, характерные этические черты судебного производства, отечественный уголовный процесс.*

P. A. Kolmakov. The Ethical view on forms of criminal procedure

The article reveals formation and step-by-step evolution of criminal procedure, it shows characteristic, ethical features of each step and concludes that domestic (Russian) criminal procedure presents a combined form of criminal proceedings.

Keywords: *forms of criminal procedure, characteristic, ethical features of judicial proceedings, domestic criminal procedure.*

Необходимо заметить, что уголовный процесс представляет собой универсальное явление, характерное для правовой системы любого государства. Юридическое понимание производства по уголовным делам всегда отражало определённый этический и национальный опыт конкретного государства. Очевидно, что сущность уголовного процесса как института государства подвержена влиянию закона эволюции.

Ни в зарубежной уголовно-процессуальной науке, ни в отечественной литературе по-прежнему нет единства мнений по поводу точного числа форм, определивших развитие уголовного процесса и его современное состояние. Расхождения в количестве моделей уголовного судопроизводства объясняются не ошибочностью представ-

лений исследователей о них, а использованием ими разных этических и методологических подходов. Так, например, западные авторы, как правило, выделяют только две модели уголовного процесса, которые возникли в результате исторического развития и сохраняют своё сравнительно-правовое значение в современном мире: обвинительный уголовный процесс и инквизиционный уголовный процесс [3, с. 5].

Однако обе модели столь сильно видоизменились с течением веков, что в научном понимании современных отечественных исследователей они предстают в двух вариантах: архаичном (сугубо историческом) и современном. В результате этой классификации, по мнению представителей московской школы уголовного процесса, «мы получаем не две, а четыре модели: 1) архаичную обвинительную; 2) архаичную инквизиционную; 3) современную обвинительную, которую в российской литературе принято называть состязательной; 4) современную инквизиционную, которую в российской литературе в соответствии с континентальной традицией принято называть смешанной» [2, с. 118—119].

В истории отечественной правовой науки содержание уголовного судопроизводства, возникающего вместе с государством и развивающегося вместе с ним, принято разделять на четыре основные формы: 1) обвинительный; 2) розыскной (инквизиционный); 3) состязательный и 4) смешанный.

Обвинительная форма уголовного процесса наиболее полное распространение получила на первых этапах существования феодального общества. Характерной его чертой было признание особого положения обвинителя, в качестве которого обычно выступало лицо, потерпевшее от преступления, либо специально уполномоченный орган государства. От их воли зависело возбуждение и прекращение дела. Защитники и другие формы представительства не допускались. Доказательства суд оценивал на основе свободной оценки, не связанной какими-либо формальными правилами. Излюбленными доказательствами были судебный поединок и различного рода испытания (водой, огнём или ядом).

Розыскной уголовный процесс широкое распространение получил в эпоху абсолютизма. Вначале он был предусмотрен в каноническом праве, затем распространён и на светские суды. Судья одно-

временно выполнял функции следователя, обвинителя и в какой-то мере защитника. Процесс был тайным от обвиняемого и исключительно письменным. Обвиняемый считался не субъектом (участником) процесса, а его объектом. С подозреваемыми в светских судах обращались, руководствуясь презумпцией виновности, ставя выше всего публичные интересы. Церковь внесла свой вклад в упорядочение системы доказательств, выступив против применения судебных поединков, ратуя за использование в суде свидетельских показаний. Типичной для такого судопроизводства была система формальных доказательств. Многочисленные доказательственные правила устанавливали, например, что признание обвиняемым своей вины — «царица доказательств», что женщине нужно верить меньше, чем мужчине, бедному — меньше, чем богатому. Попытки не считались недопустимым методом получения доказательств. Право обжалования приговора было предельно свёрнуто.

Состязательный процесс, развившийся из обвинительного и получивший наибольшее развитие в государствах англосаксонской системы права, базировался на исходном положении о том, что происходящий в суде спор является спором между государством и гражданином, совершившим преступление, и что в этом споре обе стороны наделены равными юридическими возможностями. Необходимо напомнить, что разграничение обвинительного и состязательного процессов достаточно искусственно. Речь идёт о единой форме судопроизводства, которая определённым образом видоизменялась на различных исторических этапах. Доказательства ставились в зависимость от внутреннего убеждения судей при сохранении некоторых элементов формальных доказательств (придание особого значения признанию обвиняемым своей вины, нормативная фиксация критериев допустимости доказательств, отказ от объективной истины как цели доказывания и т. д.). Если подсудимый признавался в совершении преступления, то это расценивалось как отказ от состязания, поэтому судья сразу приступал к постановлению приговора. Эта форма процесса начала формироваться в Англии, Мальте, США, Канаде и в Австралии. Исторический опыт показал, что состязательный уголовный процесс остаётся самым этически лучшим и экономичным средством из тех, что придумало человечество для разрешения социальных конфликтов.

Смешанный уголовный процесс означал гуманизацию розыскной формы процесса. Была упразднена пытка, вводились участие присяжных заседателей, оценка доказательств на основе внутреннего убеждения судей, а также и другие элементы обвинительной формы процесса. Смешанный процесс получил своё наименование благодаря тому, что в нём одновременно уживались некоторые элементы инквизиционного процесса на досудебных стадиях (почти полное отсутствие гласности, возможности обвиняемого защищаться, письменность производства и т. д.) и состязательности в суде (публичность заседаний, обеспечение права подсудимого защищаться самому и иметь защитника и др.). Его основы были заложены в УПК Франции, а затем получили развитие в Германии, Австрии, Италии и Бельгии.

После судебной реформы 1864 года уголовное судопроизводство Российской империи сформировалось и развивалось под влиянием континентальной Европы. С исторической точки зрения первые российские автономные уголовно-процессуальные законодательные акты, кодифицировавшие весь уголовный процесс (включая его досудебные стадии) в ходе Судебной реформы Александра II, именовались Основными положениями уголовного судопроизводства 1862 года и Уставом уголовного судопроизводства 1864 года.

Советский уголовный процесс (УПК РСФСР 1921 г., 1923 г., УПК РСФСР 1960 г.) соответствовал авторитарному устройству государства с явным перекосом в сторону публичных интересов в ущерб интересам прав и свобод личности. В нём не было состязательности, поскольку суд в некоторой степени даже осуществлял уголовное преследование, а досудебное производство оставалось вне его контроля. Один субъект (орган государства) был наделён двумя, а то и тремя процессуальными функциями. Всё это указывало на то, что такое уголовное судопроизводство объективно можно отнести только к розыскной форме процесса. По окончании советского периода была провозглашена и закреплена идея судопроизводства на основе состязательности и равноправия сторон (ч. 3 ст. 123 Конституции РФ).

Кодификация УПК РФ (2001 г.) сделала ощутимый шаг в направлении оптимизации уголовно-процессуального законодательства, защиты прав и законных интересов человека и гражданина, защиты интересов общества в целом, от имени которого и осуществляется

уголовное преследование уполномоченными на то государственными органами. Например, были изменены положения, определяющие сущность как самого уголовного судопроизводства (принципы процесса, назначение уголовного судопроизводства¹, институт преюдиции, понятие доказательства и т. п.), отдельных его стадий (иными стали стадии апелляционного, кассационного и надзорного производства, а также стадия возобновления дел по вновь открывшимся обстоятельствам), так и многих уголовно-процессуальных действий и принятия процессуальных решений. Появились новые производства в отношении отдельных категорий граждан (глава 52), особый порядок судебного разбирательства (глава 40, 40-1), производства в суде с участием присяжных заседателей (глава 42), у мирового судьи (глава 41), международное сотрудничество в сфере уголовного судопроизводства (часть пятая) и т. д. Однако российская уголовно-процессуальная политика по-прежнему характеризуется отсутствием стабильности и частой сменой одного направления другим, иногда происходящей едва ли не одновременно.

В основных принципиальных положениях авторами-разработчиками Уголовно-процессуальный кодекс России заявлен на составительское построение всего уголовного судопроизводства. Об этом, по справедливому утверждению профессора А. А. Давлетова, «свидетельствуют:

- 1) выделение сторон обвинения и защиты;
- 2) признание состязательности принципом уголовного судопроизводства;
- 3) освобождение суда от обвинительной функции, в частности права возбуждать уголовные дела публичного обвинения;
- 4) наделение суда обязанностью прекращать дело в случае отказа прокурора от обвинения;
- 5) отказ от истины как цели доказывания, а также всесторонности, полноты и объективности как принципа уголовно-процессуальной деятельности;

¹ В соответствии со ст. 6 УПК РФ, именуемой «Назначение уголовного судопроизводства», уголовный процесс должен обеспечивать «защиту прав и законных интересов лиц и организаций, потерпевших от преступлений», а также «защиту личности от незаконного и необоснованного обвинения, осуждения, ограничения её прав и свобод».

6) введение института исключения доказательств;

7) упразднение института возвращения судом дела на дополнительное расследование по неполноте;

8) существенное расширение правомочий защиты, в частности собирания доказательственной информации и ряд др.» [1, с. 55—56].

Более двадцати лет юридическая наука и практика ищут пути разрешения вопроса об оптимальном современном отечественном судопроизводстве, поскольку он более всего пригоден обществу как инструмент защиты от преступлений. Однако пока российская уголовно-процессуальная политика находится в стадии становления, говорить о её концептуальном оформлении не приходится.

Напрашивается вывод, что современный отечественный уголовный процесс можно отнести только к смешанной форме уголовного производства, поскольку состязательного в досудебных стадиях процесса пока недостаточно, а розыскного — в избытке.

* * *

1. Давлетов А. А. Уголовное судопроизводство Российской Федерации. Часть общая: Курс лекций. Екатеринбург, 2010. 250 с.

2. Курс уголовного процесса / под ред. проф. Л. В. Головки. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2016. 1280 с.

3. European Criminal Procedure / Ed. by M. Delmas-Marty, J. R. Spencer. Cambridge, 2004. 717 p.

УДК 069.8

И. В. Леонов, Л. Е. Филиппова-Стоян**Историко-культурные структуры артефактов:
методы изучения, критерии идентификации
и практики сохранения**

В статье осмыслена проблема артефактов, имеющих сложную или «многослойную» историко-культурную структуру. Отдельно рассматриваются некоторые теоретико-методологические подходы, определяющие стратегии выявления и работы с данными артефактами, среди которых «статический», «организмический», «культурогенетический» и «архитектонический». Анализируются эвристические возможности и слабые стороны приводимых подходов. Осуществляется обзор основных форм сохранения и практик экспонирования многослойных артефактов, начиная с двухслойности и заканчивая более сложными структурными комплексами. В качестве примеров приводятся архитектурные памятники, дворцово-парковые ансамбли и дворцовые интерьеры Санкт-Петербурга, Москвы и других городов России. Также учитывается зарубежный опыт сохранения и экспонирования артефактов, имеющих неоднородную историко-культурную структуру. Отдельно затрагивается фактор пробных и контрольных участков раскрытия, оставляемых во время реставрационных работ и позволяющих фиксировать различные состояния артефактов на основании «малых маркеров».

Ключевые слова: артефакт, структура артефакта, «многослойный» артефакт, культурное наследие, гештальт, архитектоника, генезис, культурный организм, историко-культурный процесс, экспонирование.

I. V. Leonov, L. E. Filippova-Stoyan. Historical-cultural structures of artifacts: methods of study, identification criteria and conservation practices.

The article deals with the problem of artifacts that have complicated or «multi-layered» historical-cultural structure. Separately, some theoretical and methodological approaches that determine the strategies of identifying

and working with these artifacts, among which: «static», «organismic», «culturological» and «architectonic», are considered. The heuristic possibilities and the weak points of these approaches are analyzed. A review of the main forms of conservation and practices of exposing multilayered artifacts, starting with a double layer and ending with more complex structural complexes, is being carried out. Examples include architectural monuments, palace and park ensembles and palace interiors of St. Petersburg, Moscow and other cities of Russia. It also takes into account the foreign experience of preserving and exhibiting artifacts that have a heterogeneous historical and cultural structure. The factor of trial and control areas of disclosure, left during restoration works and allowing to fix various states of artifacts on the basis of «small markers» is considered separately.

Keywords: *artifact, structure of artifact, «multilayered» artifact, cultural heritage, gestalt, architectonics, genesis, cultural organism, historical and cultural process, exposure.*

В пространстве артефактов культуры, составляющих сферу ее наследия, существует особая группа материальных объектов, отражающих на себе сложные структуры воздействий истории. Причем воздействия эти могут быть как сугубо внешними, так и смысловыми, а сами «структуры» артефактов со временем могут усложняться, видоизменяться и даже упрощаться. «Следы воздействий», составляющие структурное содержание артефактов, могут быть «загрязняющими», а могут быть ценными. Сама ценность того или иного слоя может с течением времени пересматриваться, делая определенный структурный слой артефакта то востребованным и даже сакральным, то малопривлекательным и бесполезным. Отмеченное явление, которое уместно обозначить как «многослойность», привлекает внимание культурологов, музееведов, реставраторов и искусствоведов, формируя отдельную исследовательскую область, суть которой сводится к выявлению данных артефактов; поиску теоретико-методологических оснований для их изучения; разработке, обоснованию и систематизации практик их сохранения, а также экспонирования.

В отношении артефактов, имеющих сложную структуру, существует несколько исследовательских стратегий, позволяющих не только раскрыть их природу, но и выйти на уровень решения нескольких ключевых вопросов: *может ли артефакт быть принципи-*

ально многослойным, или в нем должен проявляться один, самый значимый слой? На какие слои надо обращать внимание в первую очередь? Что делать со слоями, которые на данный момент времени считаются второстепенными и бесполезными? Какова логика структурного морфогенеза многослойного артефакта? Как сохранять и экспонировать артефакты со сложной и изменчивой структурой?

Первый подход, который условно можно обозначить как «*статический*», имеет наиболее глубокие корни в научном знании и практике работы с культурным наследием. Данный подход направлен на поиск, расчистку и сохранение некоего «эталонного слоя», содержащегося в исторической структуре сложного артефакта. Речь идет о наиболее совершенном и выраженном в историческом, эстетическом, смысловом и технологическом плане состоянии памятника, полностью и в зрелой форме реализующем свой изначальный замысел или «первофеномен». Как следствие, расчистка эталонного слоя и удаление воздействий истории и «патины времени» стало основой многих практик работы с культурным наследием, затрагивая при этом и сферу сложных в структурном плане артефактов.

Тем не менее «следы» или «пatina времени» могут сами представлять определенную историко-культурную ценность, даже если они деформируют артефакт или искажают его эстетический замысел. Более того, различные компоненты многослойности могут вступать в созвучия друг с другом, обретать новые смысловые, аксиологические и эстетические трактовки, контрастировать, дополнять и усиливать друг друга, рождая целостные структурные комплексы. В результате возникает противоречивая ситуация относительно работы с артефактами, имеющими следы воздействий и патины времени, которая в современной науке и практике не имеет однозначного решения.

Показательным в данном случае является мнение архитектора-реставратора Александра Александровича Кедринского, анализировавшего данную ситуацию и пытавшегося преодолеть крайности в ее решении.

Так, относительно следов воздействия времени на артефакты, А. А. Кедринский писал: «Покрытые мхом и порослью зелени камни старинных стен, их выветрившаяся потемневшая фактура, выбоины от ядер когда-то происходивших сражений, выцветшие краски тка-

ней, живописные бревна древних срубов, заросшие дорожки старинных парков — все это поэтизирует памятники, подчеркивает их органическую связь с окружающим природным ландшафтом» [4, с. 29]. Однако, отмечает А. А. Кедринский, «и у нас и за рубежом существует точка зрения, отстаивающая необходимость максимального сохранения патины времени, считающая ее неперменным признаком подлинности. Этого взгляда придерживаются многие художники, кабинетные ученые, литераторы и даже дельцы, извлекающие деньги из эмоций туристов, созерцающих живописные руины с искусственно поддерживаемой и даже специально воспроизводимой патиной» [4, с. 29]. В данном случае реставратор ссылается на то, что патина во многих случаях представляет собой следствие воздействия факторов разрушения, и что любование живописными руинами часто означает отказ от спасения гибнущего произведения искусства прошлого. С другой стороны, А. А. Кедринский фиксирует противоположное мнение, согласно которому патина представляет нечто несвойственное памятнику и, следовательно, подлежит удалению. Но при таком подходе старательное удаление патины ведет и к удалению следов истории. Более того, «отсюда уже один шаг до стилизаторских реставраций и искажения подлинного» [4, с. 29]. Выходом из такой ситуации, по мнению А. А. Кедринского, является определение баланса между удаляемой и сохраняемой патиной с целью нейтрализации вреда памятнику и ее частичного сохранения как свидетельства воздействий времени.

Тем не менее указанные крайности и некомпетентные решения в сфере работы со сложными артефактами в современной практике работы с культурным наследием встречаются довольно часто. Как следствие, многослойный артефакт может постепенно гибнуть в нетронутом состоянии либо может быть полностью расчищен с целью фиксации одного состояния и обновлен до эффекта новизны.

Другим подходом, позволяющим изучать и работать с многослойными артефактами, является *«организмический»*. Он восходит своими корнями к работам Гердера и Гете, отталкивающихся в своих трудах из положения, согласно которому развитие всего живого обусловлено естественными факторами (как внутренними, так и внешними) и строится по принципу исторических цепочек усложнений организмов, так или иначе сохраняющих изначальные состояния

и содержащих прообразы будущих форм. Причем в работах Гердера данный принцип распространяется и на неживую сферу. В частности, раскрывая динамику истории мироздания от начала до современности, Гердер пишет: «Форма органического строения восходила от камня к кристаллу, от кристалла к металлам, от металлов к растениям, от растений к животным, от животных к человеку; по мере восхождения разнообразились силы и влечения живого существа, и наконец все эти силы и влечения объединялись в облике человека, насколько он мог вместить их в себя» [2, с. 116]. И далее ученый резюмирует: «Сквозь все эти ряды живых существ проходит замеченное нами сходство основной формы, сходство соблюдаемое, насколько допускает это конкретное предназначение существа и варьируемое бессчетное количество раз; эта основная форма по мере восхождения все более приближается к человеческому облику» [2, с. 116].

При переносе отмеченного подхода на артефакты, имеющие сложную структуру, последние могут быть представлены как динамично развивающиеся организованные единства, сохраняющие свой «первофеномен» и обогащаемые новыми напластованиями историко-культурных воздействий. Отмеченный генезис, выраженный в трансформации как самого артефакта, так и его смыслового поля, являет собой взаимосвязанную длительность, где каждое новое состояние вступает во взаимодействие с предыдущими. При таком подходе сведение сложного артефакта к какому-либо одному состоянию обрывает морфогенетическую цепочку его преобразований, сопresentствующих в его «теле» и «воображаемой ауре» [8].

Еще одну стратегию изучения многослойных памятников обеспечивает «культурогенетический» подход, разрабатываемый В. М. Массоном, Э. С. Маркаряном, А. В. Бондаревым и другими учеными. Согласно данному подходу, «культура представляет собой противоречивое единство сохранения, воспроизводства, развития и постоянного обновления» [1, с. 7]. Наследие в этом процессе играет роль связующего материала, обеспечивающего процесс порождения и самовозобновления культуры на каждом этапе ее развития. И поскольку любая, даже самая «стабильная» культура, так или иначе пребывает в постоянных изменениях, то и наследие являет собой комбинацию устойчивых, видоизменяемых и новых компонентов. В разных пропорциях указанных компонентов и с разной скоростью их изме-

ний наследие трансформируется вместе с культурой, обеспечивая необходимый минимум «генетического материала», достаточный для полноценного воспроизводства культуры в том или ином историческом состоянии. Однако необходимо указать, что наследие не отражает изменения культуры в буквальном виде, оно скорее является собой ее консервативный элемент, который все же преобразуется, но не так быстро, как сама культура, включая ее «экстремальные» состояния. Характеризуя отмеченный аспект наследия, В. М. Массон подчеркивает, «что именно стабильность и преемственность культурного наследия обеспечивает устойчивость обществ» [6, с. 242].

Данный подход позволяет говорить о многослойных артефактах как об уникальных памятниках, впитавших в себя наследственный материал сразу нескольких исторических состояний культуры. Причем отдельные аспекты этого материала могут быть востребованы и в настоящее время, некоторые могут находиться в сфере полного забвения и ожидать своего часа актуализации. Соответственно, «биография» такого артефакта предстает как процесс, взаимосвязанный с историческими метаморфозами культуры. И, как «свидетель» и носитель культурогенетических процессов, такой артефакт не может быть «расчищен» и тем самым упрощен в угоду какому-либо одному состоянию культуры и ее наследия.

Наконец, достаточно продуктивным в вопросах изучения артефактов со сложной структурой является «архитектонический» подход, детально разработанный И. В. Кондаковым. Согласно мнению ученого, сфера культурного наследия представляет собой сложноорганизованную реальность, динамика изменений которой определяется более широкими архитектурными процессами, лежащими в основе культуры в целом. В сфере самого культурного наследия, по мнению И. В. Кондакова, с течением времени происходят морфогенетические смещения трех компонентов, образующих сложные сочетания и определяющих своеобразное понимание культурного наследия в контексте того или иного периода историко-культурного процесса. К таковым компонентам относятся актуальное, снятое и потенциальное наследие [5, с. 535].

Представленный подход позволяет говорить о том, что культурное наследие, будучи устойчивым и определенным в контексте каждого периода истории культуры, сохраняя некие инвариантные ос-

нования, постоянно дополняется новым материалом и утрачивает определенные компоненты, переводя их в потенциальную сферу. Иначе говоря, наследие — это постоянно преобразующаяся «длительность» наследственного материала культуры, находящаяся в прямой зависимости от историко-культурных реалий.

Отмеченный подход интересен тем, что дает возможность смотреть на сферу наследия с позиций его непостоянства и, соответственно, обращает внимание на все его компоненты как на значимые, даже если многие из них воспринимаются как устаревшие, неактуальные и бесполезные. В данном случае уместно указать, что практически каждая эпоха или период в развитии культуры позиционируют себя как некий итог исторического развития, обладающий исчерпывающим, «отфильтрованным» и ценным наследием. Но по прошествии времени даже самые «устойчивые» эпохи входят в состояния «переходности» и, пройдя через периоды бурных трансформаций, формируют наследственный материал, соответствующий обновленной культуре. В результате стратегии, направленные на «расчистку» одного из слоев многих сложных артефактов культурного наследия в угоду времени, оказываются несостоятельными, поскольку сложные структуры многих памятников обрываются и делаются невозможными. Соответственно, такие артефакты перестают полноценно репрезентовать культурное наследие и участвовать в его архитектурных сдвигах.

Завершая обзор, необходимо указать, что представленный перечень подходов к изучению культурного наследия не является исчерпывающим. Здесь же можно упомянуть *диалогический* подход, направленный на изучение глубокой изменчивости семиосферы и смыслового поля культурного наследия в диалоге эпох; *синергетический* подход, одним из аспектов которого является анализ хаотичных трансформаций культурного наследия в контексте переходного времени; концепцию *симулякров*, применимую к анализу роста информационной составляющей сферы культурного наследия и его перехода в сферу виртуальной реальности и т. д. Однако анализ всего перечня подходов к изучению культурного наследия не является целью настоящей статьи.

Рассмотренные выше стратегии, раскрывающие природу артефактов со сложной историко-генетической структурой, а также

предлагающие методы их изучения, формы сохранения и практики экспонирования, находят воплощение в работе современных учреждений сферы культурного наследия в России и за рубежом.

Среди примеров сохранения и экспонирования исторических структур артефактов наиболее часто встречается акцент на «двухслойность», несколько реже на «трех-, четырехслойность», наконец, достаточно редко можно встретить артефакты, сложная структура которых превышает четыре слоя и сохраняется практически полностью.

В отношении сохранения и экспонирования двухслойности примеров в отечественной и зарубежной практике достаточно много. Так, присутствие «другого» слоя обозначено: на Никольской куртине и Зотовом бастионе Петропавловской крепости в виде фрагментов аутентичной кирпичной кладки, не подвергшейся реставрации; в приоткрытых участках внутренней кирпичной кладки Благовещенского собора Московского Кремля; в открытом участке дубового пола одной из церквей Собора Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (храм Василия Блаженного на Красной площади); в расчищенном фундаменте церкви Троицы Живоначальной в Полях (XVI в.) и фрагментах нескольких надгробий XVI—XVII веков, расположенных в Китай-городе и контрастирующих с современной Москвой и т. д.

Согласно отмеченному принципу сохраняются многие следы разрушений периода Великой Отечественной войны. Так, фрагменты со следами от фашистских обстрелов Ленинграда и Ленинградской области сохранены на колоннах западного фасада Исаакиевского собора; на постаменте одной из скульптурных групп на Аничковом мосту; на одной из гранитных досок южного фасада храма Спаса на Крови с надписями о событиях царствования Александра II и о его реформах. Все эти фрагменты сопровождают мемориальные доски, созданные по проекту архитектора В. А. Петрова, с надписью «Это следы одного из 148 478 снарядов, выпущенных фашистами по Ленинграду в 1941—44 гг.». Кроме того, обозначенные «вехи истории» сохранены в Морском Никольском соборе в Кронштадте, в виде фрагмента на полу с сопроводительной надписью: «След от неразорвавшегося вражеского снаряда 1943 г.». Другим примером является входящая в состав Музея-заповедника «Сталинградская битва» мельница

Гергардта или мельница Грудинина — здание паровой мельницы начала XX века, разрушенное в дни Сталинградской битвы и не восстановленное как память о войне. Здесь же уместно упомянуть здание Рейхстага в Берлине, следы разрушения на котором оставлены в надзидание потомкам о губительности идей и политики фашизма, а также купол Гэмбаку, или «Атомный купол», являвшийся до Второй мировой войны Выставочным центром Торгово-промышленной палаты Хиросимы и сохраненный в память об атомной бомбардировке японских городов, осуществленной вооруженными силами США.

Достаточно много примеров «двухслойного» экспонирования отдельных помещений имеется в Государственном Эрмитаже. Так, в Зимнем дворце в центре «Темного коридора» («галерея со шпалерами», зал № 303), который служил местом символического наказания для императорских «шалунов», раскрыт фрагмент кладки с сопроводительной надписью: «Кирпичи сии положены собственноручно Императором Николаем Павловичем при возобновлении Дворца после пожара Апреля 26 дня 1838 года». В Угловом (Круглом) зале (№ 248) Нового Эрмитажа расчищено несколько фрагментов первичной росписи, сделанной по проекту Лео фон Кленце. Наконец, в зале № 333, к которому ведет дубовая лестница, расположено панно «Битва Александра Великого с Дарием» (майолика), расчищенное в декабре 2004 года во время реставрационных работ от слоя серой краски, предположительно 1955 года. Панно попало к Николаю I в 1852 году среди прочих вещей, приобретенных у наследниц графини А. Г. Лаваль [7, с. 86—87]. И, возможно, пребывало в разобранном виде до 1937 года, пока не было собрано во время реконструкции зала. Примером сбалансированной «двухслойности» в экспонировании памятника является частично сохранившийся Зимний дворец Петра I (в частности, парадный двор, аркады и ряд помещений), находящийся в здании Эрмитажного театра. Кроме того, со стороны Зимней канавки отмеченная экспозиция дополняется расчищенными элементами фасада и кладки Зимнего дворца Петра I.

Кроме того, двухслойность может демонстрироваться и в рамках одного слоя, через экспонирование его различных состояний. Данная практика распространена в среде реставраторов, оставляющих отдельные участки слоев, с которыми они работают, «нерасчищенными». Например, в эрмитажных Лоджиях Рафаэля (зал № 227)

сохранены фрагменты росписей с неотреставрированными участками в качестве своеобразных маркеров начальной стадии и результатов реставрации. Наконец, в зале культуры и искусства античных городов Северного Причерноморья (№115) первичная роспись, сделанная по проектам фон Кленце, была расчищена десять лет назад во время реставрационных работ. Однако на его стенах сохранены фрагменты как неотреставрированных участков очищенного слоя («контрольных участков раскрытия»), так и два состояния поздних наслоений (серо-зеленый и винно-красный, относящиеся к советскому времени), закрывших изначальную роспись, что иллюстрирует собой трех- и даже четырехслойность экспонирования. Однако необходимо указать, что демонстрация данной многослойности не является «официальной» частью экспонирования в строгом смысле этого слова. Такая практика носит сугубо технологический характер, обоснована деятельностью реставраторов и рассчитана на узкий круг специалистов. К тому же нерасчищенные фрагменты, контрольные и пробные участки раскрытия сохраняются на периферии, т. е. в малозаметных частях артефактов, чтобы не исказить их общий вид и эстетический замысел. Тем не менее, каков бы ни был изначальный мотив сохранения различных состояний патины времени и неотреставрированных участков, они заметны и выражают многослойность, вызывая живой интерес посетителей, компенсирующих в своем воображении недостающие состояния артефактов на основании малых маркеров.

Сфера сохранения и экспонирования артефактов со сложной «многослойной» структурой также содержит ряд примеров. Однако здесь исследователи и специалисты встречаются с рядом трудностей, в первую очередь касающихся того, *как экспонировать сложную историческую структуру памятника, не нарушая его целостности?* И в большинстве случаев озвученный вопрос решается достаточно просто, в зависимости от состояния и «биографии» самого артефакта. Речь идет о том, можно ли раскрыть все слои артефакта, не нарушая его целостность; сохраняется ли «многослойность» в аутентичных формах артефакта, или она выражена преимущественно в одном слое, включающем некоторые отголоски прошлого. Данные обстоятельства определяют стратегию сохранения и экспонирования рассматриваемых артефактов, которая в своих

крайностях может быть выражена либо в приоткрытии и демонстрации всех слоев одновременно, либо в сохранении лишь одного слоя с моделированием и имитацией других исторических состояний и следов времени.

В частности, «трехслойность» структуры артефакта находит свое проявление в интерьерах дворца А. Д. Меншикова на Васильевском острове. Для наглядности один из таких примеров можно рассмотреть подробно. Так, в Ореховой, за плафоном, исполненным на холсте французским художником Филиппом Пильманом (?) в 1716—1718 годах, при поэтапной капитальной реставрации дворца в 1966 году «непосредственно на штукатурке, обнаружились неясные следы какой-то росписи, скрытой поздней побелкой, и остатки сбитых лепных обрамлений» [3, с. 83]. Как выяснилось, это были два слоя ранних росписей потолка, исполненные в темперно-масляной технике, в основном по сухой штукатурке. Первый, наиболее ранний слой, содержал изображение воина (Петра I) в образе бога Марса и четыре угловые композиции, исполненные в технике гризайль. Эта работа была выполнена в 1711—1712 годах мастерами Оружейной палаты. Копия данной фрески в настоящее время экспонируется в спальне Дарьи Михайловны — симметрично расположенном помещении дворца, что позволяет говорить о некоторой сбалансированности экспонирования двух состояний плафона. Второй, поздний слой росписи потолка, сильно пострадавший от поздних известковых побелок, относится к периоду не позже 1715—1716 годов. В данном слое новым стал только его угловой декор, центральное изображение воина не подверглось изменениям. На угловых композициях были изображены «летающие на фоне голубого неба лукавые мальчишки-амуры с крыльями и лентами за спиной, с пышной гирляндой в руках из роз, георгинов и нарциссов» [3, с. 87]. Рокайльное изображение купидонов не соответствовало прежнему барочному стилю изображения царя-воина, которое, по-видимому, должно было преобразиться. Однако работа осталась незавершенной, ее сменил новый съемный плафон, наиболее близкий оформлению помещения ореховым набором и стилистически соответствующий французскому стилю «режанс». В ходе расчистки одна из данных композиций была сохранена, спрятав под собой нерасчищенный ранний слой с гризайлью. Для экспонирования позднего слоя росписи угловая часть плафо-

на холсте в настоящее время удалена и находится в фонде отдела Государственного Эрмитажа «Дворец Меншикова». Так, через сочетание подлинности, ее фрагментарности и копии была решена проблема демонстрации трехслойного артефакта.

Примером обнажения всех слоев, или «годовых колец», артефакта являются археологические «срезы», или стратиграфия. Раскрытие таких наслоений, демонстрирующих более двух состояний памятника, можно наблюдать в Денисовой пещере на Алтае или в музее Крипты паперти Нотр-Дам на острове Сите в Париже и т. д.

Кроме того, существуют артефакты, которые с течением времени, впитав различные воздействия истории, сохраняют и проявляют их в едином ансамбле, наряду с изначальным первофеноменом и эталонным состоянием. Достаточно ярким примером в данном случае выступает Эрмитаж, проявляющий в разновременных надстройках, интерьерах и перепланировках практически все состояния своего исторического пути, включая имперский, советский, постсоветский и современный периоды. Другим примером является ансамбль Московского Кремля. Данный памятник включает в свой морфогенез множество исторических состояний и изменений, которые, наслаиваясь друг на друга и проявляясь одновременно, формируют сложный историко-культурный гештальт, содержащий постройки и артефакты нескольких эпох. И в данном случае стратегия сведения данного ансамбля к одному эталонному слою, не нарушающему его целостности, принципиально неприменима.

Особый вид памятников со сложной структурой представляют дворцово-парковые ансамбли. В данном случае особого внимания заслуживает Царскосельский ансамбль, являющий собой *сложный развивающийся историко-культурный «организм», в генезисе которого, как в капле воды, отразились многие сущностно-важные представления о мире, о природе, ее преобразованиях человеком, о прекрасном и, конечно, о самих себе и идеальном устройстве общества.* Представленный ансамбль являет собой артефакт, имеющий особую внутреннюю морфологию и тесную связь с породившей его культурой, с характерными для нее когнитивными практиками, ценностями, деятельностными основаниями и паттернами поведения. Более того, такой организм обнаруживает свою связь с основными периодами истории, которые, переплетаясь в его пространстве, образу-

ют причудливый синтез «отпечатков времени». Причем все отмеченные аспекты могут быть восприняты одновременно, в едином «оркестре» дворцово-паркового гештальта, а могут быть «увеличены» и рассмотрены отдельно, слой за слоем.

И тем не менее при сохранении целостности сложных артефактов раскрыть все их «напластования», или хотя бы часть из них, порой бывает достаточно трудно. Поэтому в дополнение к подлинным состояниям возможно прибавление неаутентичных форм. Это выражается в сопровождении памятника «иллюстрациями», раскрывающими его динамику. Такая практика является достаточно распространенной, особенно с учетом новых технологий. В данном случае применяется моделирование, 3D-проекции и другие технические приемы и средства, позволяющие в реальном времени показывать смену состояний памятника. Например, экспозиция Екатерининского дворца Царского Села содержит ряд моделей и изображений, раскрывающих динамику преобразований его внешних форм от первоначального замысла Браунштейна. И тут высвечивается целый спектр вариаций, начиная от частичной имитации различных состояний артефакта при наличии малых фрагментов или существенных блоков их подлинных проявлений и заканчивая полным замещением динамики изменения состояний артефакта на новоделы или их модели. При этом сам памятник экспонируется в каком-либо единственном облике (эталонном, промежуточном, эклектичном, частично разрушенном или руинированном).

Но все же необходимо констатировать, что доминирующим подходом по отношению к изучению и работе с многослойными артефактами в рассматриваемой сфере является акцент на «эталонный» слой, расчищаемый от следов и патины времени.

Так, для многих специалистов (экспертов, реставраторов и т. д.), работающих в сфере сохранения культурного наследия, проблема исторической «многослойности» памятника решается достаточно просто, а именно через постановку задачи поиска эталонного слоя и его консервации, реставрации или воссоздания. Эта установка на поиск одного «маркерного» состояния зачастую носит безальтернативный характер. Причем возможность не трогать и не изменять памятник при затруднительной ситуации с поиском его «идентичности» порой просто не рассматривается. А между несколькими значимы-

ми слоями делается нелегкий выбор, имеющий следствием уничтожение «менее ценных» наслоений, когда одно «свидетельство истории» приносится в жертву во имя другого.

Однако анализ показывает, что не везде возможны простые решения по очищению эталонных слоев. Памятники могут быть принципиально сложными и, кроме того, продолжающими преобразовываться. И чем богаче биография «памятника», тем труднее найти решение по возвращению его образцового состояния. Здесь показателен недавний пример с Летним садом, трехлетняя реконструкция которого вызвала дискуссию в общественной и научной среде, связанную с утратой его пейзажного и романтического вида, постепенно возникшего после урагана и наводнения 1777 года, и составлявшего глубокую духовную и эстетическую ценность культурного наследия Санкт-Петербурга.

Говоря о тех ситуациях, когда собираются экспертные комиссии, и специалисты решают судьбу памятника со сложной структурой, необходимо помнить, что принятые решения могут быть спорными и носить ситуативный характер. В их основе может лежать обусловленность политическими и идеологическими конъюнктурами, экономической целесообразностью, эстетическими веяниями и т. д. Особую роль здесь могут сыграть даже стереотипы, предрассудки и «бренды», бытующие в массовой культуре относительно того или иного памятника. Соответственно, решения об «очищении», реставрации и воссоздании артефактов подпадают под целый спектр субъективных и ситуационных обстоятельств, что ставит многие из них под сомнение.

Таким образом, анализ феномена многослойных артефактов культуры показывает сложность и многогранность рассмотренной темы, а ввод данного типа памятников в научный обиход и сферу практик работы с культурным наследием является востребованным. Обоснование сложной органической структуры многих артефактов позволяет сократить число дискуссионных ситуаций вокруг подобного рода памятников, обращаемых в «эталонное» состояние, а также развивать теоретико-методологический базис для их изучения, включая разработку практик сохранения и экспонирования.

Наконец, представленная проблематика раскрывает особое пространство для экспертной деятельности специалистов-культуроло-

гов, мнение которых в дополнение к мнению экспертов и специалистов в области реставрации, музееведения, искусствоведения, градостроительства и других отраслей работы с наследием, например Госинспекции по охране памятников (ГИОП), может быть учтено при принятии решений относительно судьбы артефактов со сложной историко-культурной структурой.

* * *

1. Бондарев А. В. Отечественная культурогенетика: истоки, развитие и современное состояние (вместо предисловия) // Культурогенез и культурное наследие / науч. ред. и сост. А. В. Бондарев. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 7—28.

2. Гердер И. -Г. Идеи к философии истории человечества / пер. и примеч. А. В. Михайлова; отв. ред. А. В. Гулыга. М.: Наука, 1977. 703 с.

3. Калязина Н. В., Калязин Е. А. Дворец Меншикова в Санкт-Петербурге. История, реставрация, музей. СПб: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1996. 143 с.

4. Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов. М.: Изобразительное искусство, 1999. 184 с.

5. Кондаков И. В. Архитектоника культурного наследия // Культурогенез и культурное наследие / Науч. ред. и сост. А. В. Бондарев. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 533—544.

6. Массон В. М. Пульсирующая динамика ритмов культурогенеза и культурное наследие // Культурогенез и культурное наследие / науч. ред. и сост. А. В. Бондарев. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. С. 213—255.

7. Петракова А. Е. Керамическое панно «Битва Александра Великого с Дарием» в собрании Эрмитажа: история создания и приобретения // Сообщения Государственного Эрмитажа / Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. Вып. 74. С. 86—98.

8. Суворов Н. Н. Памятник культуры как воображаемая реальность // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (33). С. 76—80.

УДК 7.03

М. А. Харитонова

Пространственно-символическое содержание картины Марка Шагала «Песнь Песней III»

Настоящая статья посвящена анализу процесса семиозиса в творчестве Марка Шагала на примере картины «Песнь Песней» из цикла «Библейское послание». Автор делает попытку найти ключ к интерпретации произведения художника, рассматривая его как многоплановый образно-символический комплекс. Важнейшими ориентирами в прочтении картины Шагала стали жизненный путь мастера, этапы его творческого становления, связь с еврейской религиозно-культурной традицией, а также его личные взгляды на искусство, историю и культуру. В результате такого многоаспектного взаимодействия формируется уникальный «шагаловский» код прочтения ветхозаветного текста, требующий внимательной расшифровки.

Ключевые слова: Марк Шагал, Библия, «Библейское послание», живопись, семиозис, символ.

M. A. Kharitonova. Spacial and Symbolic Content of Marc Chagall' painting "The Song of Songs III"

The article analyzes the process of semiosis in Marc Chagall' art by the example of "The Song of Songs" from the artist's "Biblical message". The author attempts to find an appropriate way to interpret Chagall's painting considering it as a sophisticated symbolic complex founded by many different factors. While "reading" the artwork, the essential orienting points are taken into account: the artist's biography, stages of his professional formation, connection with the religious and cultural Jewish tradition, and Chagall's personal views on art, history, and culture. As the result of these aspects' interaction, the unique "Chagallian" code of the Old Testament interpretation emerges, requiring a careful decoding.

Keywords: Marc Chagall, Bible, "Biblical message", painting, semiosis, symbol.

Имя Марка Шагала стоит в ряду наиболее известных, признанных и почитаемых художников в истории живописи. Его творчество привлекает и завораживает необычайной красочностью и эмоциональностью образов, кажущихся простыми и доступными, близкими как рядовому зрителю, так и профессионалу. Однако если не ограничиваться лишь внешним эмоциональным восприятием картин Шагала, а попытаться внимательно «вчитаться» в них как в сложный культурный текст, окажется очевидной их богатая смысловая многослойность, нуждающаяся в постепенном раскрытии, подробной «расшифровке», интерпретации.

В процессе «всматривания» в шагаловские произведения, который можно назвать своего рода «медленным чтением», обнаруживается богатейшая ткань семиозиса как «панорамы постоянного порождения смысла» [6, с. 17], формируемого различными образами, которые художник вводит в свои полотна. Эти образы, повествовательно апеллирующие, на первый взгляд, к конкретной жизненной реальности, в результате их творческого осмысления мастером превращаются в символы и знаки, сообщающие живописному полотну существенно иное измерение. Подобно связующим нитям, они соединяют моменты многоплановой личной истории художника — его биографию, психологическую и духовную стороны его внутренней жизни, личную мифологию — с существующими концептами культуры в целом, созидая, таким образом, уникальное, многогранное образно-смысловое пространство, требующее опоры на определенные ориентиры, для того чтобы быть максимально адекватно воспринятым.

Как представляется, наиболее плодотворным поиск путей прочтения творчества художника может предстать на материале позднего цикла Марка Шагала «Библейское послание».

По словам самого художника, картины цикла явились итогом его встреч с известным французским издателем, коллекционером и маршаном Амбруазом Волларом [5, с. 313]. Именно по его заказу в начале 1930-х годов Шагал начинает работу над иллюстрациями к Библии. Однако издательский заказ явился, кажется, лишь необходимым стимулом к созданию произведений, которые «вынашивались» и формировались на протяжении нескольких этапов жизни мастера.

Библейскими образами было проникнуто детство художника, выросшего в верующей еврейской семье, по субботам изучав-

шим Писание с «раби из Могилева» [9, с. 49] и впитавшего дух ярких национальных религиозных традиций. Ветхозаветные сюжеты глубоко волновали Шагала, считавшего Книгу книг «эхом природы» [5, с. 313], и нашли отражение уже в его раннем творчестве («Святое семейство», 1909; «Адам и Ева», 1912; «Голгофа», 1912), которое складывалось на рубеже двух веков. В эпоху серьезнейшего исторического и культурного разлома библейские мотивы в творчестве Шагала обретают особую смысловую фактурность, многократно динамизируя и усложняя контекст восприятия его произведений.

Наиболее масштабно и полновесно образы Священного Писания начинают разворачиваться в пространстве творчества мастера после его путешествия на Ближний Восток в 1931 году, предпринятого с целью полнее и глубже постичь дух библейских текстов для создания иллюстраций к ним. Так, в 1930-е годы и в послевоенный период Шагал создает 150 черно-белых офортов к Библии, а также ряд пастелей, гуашей и литографий, многие из которых послужили эскизами к большому циклу из семнадцати живописных полотен на сюжеты книг Бытия, Исхода и Песни Песней. Данный цикл, получивший название «Библейское послание», во многом видится квинтэссенцией воплощения творческих поисков художника, его устремлений и миропонимания.

Многочисленные образы, наполняющие пространство живописных композиций «Библейского послания», создаются Шагалом в качестве многослойных символов, порождающих различные аллюзии и коннотации и ведущих к богатству смысла. В результате такой чрезвычайной символической насыщенности пространство картин художника становится особым родом живописной иеротопии, предлагающей зрителю богатейший материал для «декодирования» и интерпретации. С этой точки зрения одним из наиболее интересных полотен цикла представляется третий вариант картины Шагала на сюжет книги Песнь Песней, датируемый 1960 годом (см. Приложение, ил. 1).

По аналогии с другими полотнами «Библейского послания», картину «Песнь Песней III» предваряет эпитафия из библейского текста: «Доколе день дышит прохладою, и убегают тени, возвратись, будь подобен серне или молодому оленю на расселинах гор» [Песн 2:17]. Однако в данном случае эпитафия служит скорее лишь способом за-

дать определенный тон, настрой композиции, которая представляет собой свободный комментарий на библейские слова, затрагивающий и другие книги Священного Писания, в результате чего формируется смысл, далеко выходящий за пределы данного отрывка.

Текст Песни Песней поражает предельной, почти откровенной чувственностью образов, однако эта книга не просто входит в состав Библии, но в христианской традиции относится к *учительным* книгам Ветхого завета наряду с Псалмами Давида, Притчами Соломона, Книгами Иова и Екклесиаста. Принято толковать содержание Песни Песней как наиболее полно раскрывающийся образ отношений любви Бога и избранного народа (в иудейской традиции) и Бога и человеческой души (в христианской традиции). Так, подобно тому, как это происходит во всех других библейских книгах, в Песни Песней над необычайно красочными, чувственно насыщенными образами буквального смысла возвышается иной — богословский, анаagogический смысл [10, с. 73], так что текст предстает перед читателем (изначально — слушателем) как своего рода полифония или стереоскопия, объединяющая несколько пластов бытия одновременно — от предметной обыденности до трансцендентальных откровений.

Живописный комментарий Марка Шагала на отрывок из II главы Песнь Песней кажется необычайно созвучным духу ветхозаветного Писания. Художник включается в интенсивный живой диалог с исходным текстом и посредством богатых живописных приемов создает собственный вариант толкования библейских слов, который также нуждается в экзегезе.

Прочтение композиции картины начинается слева направо, с фигур жениха и невесты. Подобно белоснежной комете, мчащейся от земли, невеста воспаряет в небо, унося с собою возлюбленного. Фигуры, осененные свадебным балдахином — хупой, слиты водоедино так, что одна как бы вырастает из другой, как Ева из ребра Адама. Нераздельность двух фигур заставляет вспомнить слова из первых глав книги Бытия: «Бог сотворил человека <...> мужчину и женщину сотворил их», «и будут [два] одна плоть» [Быт 5:1-2, 1:24]. Сплетенность фигур влюбленных под сенью хупы знаменует святость их брака как изначального божественного установления, истинного состояния человека, дающего ему предельную бытийную полноту в союзе с другим и самим Богом, реализующего его внутрен-

ний потенциал как творца. Символика ослепительно белого цвета одеяния невесты и балдахина, раскрывающаяся в понятиях «чистоты, святости, жизни, божественного сияния» [4, с. 112], лишь усиливает подобные коннотации.

Благословение влюбленным несет и летящий ангел, на лице которого — умиротворение и тихая радость. Служитель Бога и исполнитель Его воли, он держит в руке менору. Однако Шагал располагает руку ангела в столь неестественной позе, что кажется, будто она принадлежит не ему, но самому Богу, присутствие которого часто обозначается Шагалом, следующим древней иконописной традиции, именно посредством изображения руки, божественной длани, распростертой к народу, — благословляющей, или карающей, или передающей скрижали Завета Моисею. Исследователь Е. Кузьмина пишет: «Способность руки «говорить», передавать различные оттенки смысла и эмоций была хорошо известна еще в Древнем мире. Античная семантика жеста была адаптирована византийским искусством для выражения Божественной воли <...> рука ангела — рука самого Господа, который управляет судьбой людей» [8, с. 221].

Чуть ниже Шагал располагает фигуру еще одного ангела, ликующе-радостного, трубящего в ознаменование совершающегося праздничного таинства. Над ним художник помещает белоснежного голубя, ассоциирующегося с голубкой, выпущенной Ноем из ковчега и принесшей лавровую ветвь благовестия жизни [Быт 8:8], а также являющегося устойчивым символом Святого Духа в христианской иконографии. Наравне с ангелом и менорой этот образ прочитывается в картине как образ божественного благословения.

Интересна и фигура трубящего циркового артиста, руками опирающегося на спину большого петуха, расположенная художником сверху картины справа, рядом с трубящим ангелом и голубем. Его образ, включенный в композицию картины, весьма примечателен и вносит в нее существенный элемент драматургии.

Тема цирка всегда была чрезвычайно важна для мастера, обращавшегося к ней на протяжении всей жизни и посвятившего ей отдельный цикл из 38 литографий и текстов к ним, изданный в виде несброшюрованной «книги художника» в 1967 году Эженом Териадом, а ранее, в 1920-х годах, выполнившего ряд гуашей по заказу А. Воллара [1, с. 61]. Вспоминая свои впечатления о бедных цир-

ковых представлениях на улочках родного Витебска, Шагал писал: «Это волшебное слово — «цирк», бесконечный хоровод, где есть и слезы, и улыбка, а затверженные жесты обретают черты великого искусства. Но что получают цирковые артисты взамен? Кусок хлеба. Ночь приносит с собой одиночество и грусть. И так до следующего дня, пока сумерки, пронизанные электрическим светом, не объявят о новом начале жизни, где все будет по-старому» [5, с. 277]. Амбивалентность циркового представления, его обращенность к поллярным сторонам человеческой бытия, его жизнеутверждающая сила и одновременно надрыв делают его пространством трансгрессии, перехода из «обыденности в иное измерение» [1, с. 63]. Творческая, созидаящая способность личности преображать мир, сообщать ему новое качество, расцвечивать искрящимися красками — пусть только и на мгновения — наталкивается на кажущиеся порой непреодолимыми противоречия жизни, внешние и внутренние, надлом и глубокую разобщенность человеческого существа. Бытийная раздробленность, пытающаяся скрыться за многочисленными масками, гримасами и макияжем, составляет одну из трагических сторон циркового представления, оборачиваясь «метафорой мироустройства» [1, с. 63].

Чрезвычайно важен и мотив цикличности, повторяемости, присутствующий в цирке как один из организующих факторов, непосредственно отсылающий к цикличности самой жизни. Как представляется, наиболее полным образом он раскрывается внутри взаимосвязи циркового представления и смеха как имеющего древнейшие корни ритуального акта преодоления смерти, исчезновения, небытия и возрождения (создания) жизни [7, с. 24]. Цитируя М. М. Бахтина, московский исследователь Е. Федотова говорит об амбивалентной природе смеха, органично связанной с понятием гротеска, в котором «даны (или намечены) оба полюса изменения — и старое, и новое, и умирающее, и рождающееся, и начало, и конец метаморфозы» [7, с. 25].

Таким образом, посредством введения фигуры циркового акробата Шагал намечает особую перспективу развития образа всей картины: свадебный обряд, сопровождаемый весельем, смехом, игрой и танцем, знаменует начало новой жизни для влюбленных, их перехода в иное качество возрожденной в Боге твари, обретшей радостное

исконное единство после разделения и обретения смертности в Раю в результате грехопадения. В пользу такой интерпретации говорит и то, что ниже фигуры акробата художник помещает синее древо с белоснежными отблесками на кроне, еще ниже — зеленеющее древо с плодами на нем, а между ними — человеческую фигуру с чертами и мужчины и женщины одновременно. Так, можно полагать, Шагал вплетает в композиционно-смысловую канву произведения образ рая с деревом жизни и деревом познания добра и зла и первоизданного человека в его целостной природе, блаженствующего перед лицом Бога.

Соединение нескольких пластов реальности — прошлого и настоящего — находит воплощение и в образе двух городов, помещенных художником в самом центре картины. Так, Шагал дает панораму французского Ванса, в котором мастер жил начиная с конца 1940-годов, с высящейся колокольной кафедральной собора как образ настоящего и перевернутый вид его родного Витебска с зеленым куполом церкви как обращение к прошлому. Эти два города оказываются объединенными единым пространством внутреннего отношения к ним автора. Создается впечатление, будто Ванс, обнесенный средневековой городской стеной, стоит на берегу водоема, на глади которого его отражением становится Витебск с бредущим по его небу евреем с котомкой (Агасфером?), ставший для Шагала своего рода личным мифом, городом-судьбой, землей обетованной, которую художник всегда как бы носил в себе.

Фигура овала, в которую оказываются вписанными панорамы городов, вторит общему круговому движению в картине, которое сообщается ей посредством введения художником нескольких крупных линий, формирующих композиционные окружности. Подобная «круглящаяся» динамика движения в картине органично связана с тяготением образов на полотне Шагала к бесконечности, вневременности. Семантика цикличности и повторяемости, также присутствующая в символике круга, оказывается сопряженной и с понятием ритуала. В нем время жизни преобразуется в особое, священное время, которое «по своей природе обратимо, в том смысле, что оно буквально является первичным мифическим Временем, преобразованным в настоящее» [11, с. 49]. Поэтому происходящее в картине «Песнь Песней» воспринимается как некое священнодействие.

Способность Шагала сообщать образам полноту живой чувственной конкретности в ее неразрывной связи с реальностью надвременного, архетипической бытийностью по-настоящему поражает. В этом, как было подчеркнуто ранее, проявляется подлинное родство живописных текстов художника и писаний Ветхого Завета. Творческая интуиция художника, проникая внутрь предметов видимого мира, прозревает их внутренние глубинные связи с основами бытия, в результате чего мир предстает как многообразная неделимая целостность, преисполненная смысла, в которой каждая деталь существенна.

Как представляется, у Шагала идея единства нескольких пластов реальности, проявляющихся в живописном образе, специфически транспонируется в тональность иудейского представления о Шхине (Шехине) как «обитании» Бога в мире [3, с. 338], Его всепроникающем присутствии, одновременно явном и сокрытом. Имея в виду подобное представление, Мартин Бубер, в частности, пишет: «В явлениях природы и событиях истории Бог постоянно дает видеть Себя и остается незримым» [3, с. 313]. Такое миропонимание делает возможным раскрытие в каждом элементе временного, изменяющегося нового измерения, связанного с вечным, божественным волеизъявлением. Однако в контексте картины Шагала важно учитывать также и то, что в еврейской мистической традиции Шхина как присутствие Бога в мире «воспринималась как проявление его женской ипостаси» [9, с. 204]. Цитируя С. Н. Булгакова, искусствовед Н. В. Апчинская пишет: «Шехина, соответствуя женскому началу в божестве, есть, так сказать, субстанция женственности, которую благочестивый иудей имеет в своей жене» [9, с. 204]. Эта идея кажется более чем соответствующей общему эмоционально-композиционному строю шагаловского произведения: красный цвет, заполняющий все пространство полотна, льющийся потоками, становясь «вездесущим», символически соединяет в себе и человеческую, и божественную любовь [8, с. 224], так что две воли — земная и небесная — оказываются абсолютно созвучны друг другу. Таким образом, все композиционные элементы картины вплетаются в масштабную, утверждающую и вместе с тем усиливающую их значение колористическую ткань, в которой воплощается полнота любви как созидающей первоосновы бытия.

Интересно, что в рассматриваемом полотне Шагала есть фигура, попытка истолковать которую приводит к еще большему смысловому расширению композиции. Так, в правом нижнем углу картины художник помещает фигуру животного в короне. Имеющее сходство одновременно с лошадью и тельцом, оно весьма незлобиво и кротко. Вообще, образы животных, которых Шагал чрезвычайно часто помещает в композиции своих произведений, отличаются удивительной эмоциональной теплотой, создавая вокруг себя очаг мира, добра, уюта. В «Песнь Песней III» животное, помещенное в ту часть полотна, в которой художник пишет первозданных людей в окружении райских деревьев, усиливает образ изначальной гармонии, в которой пребывало в раю все творение.

Однако корона на голове животного в картине определенным образом усложняет его интерпретацию, которая становится несколько яснее при взгляде на другие полотна того же цикла «Песнь Песней», главным персонажем которых становится царь Давид.

Для Шагала образ Давида — один из центральных в творчестве — необычайно важен в плане возможного самоотождествления с ним художника. Если для Шагала Библия являлась непревзойденным образцом в высшем смысле поэтического творчества, то кто, как не псалмопевец Давид становится главным служителем божественной лиры в Ветхом Завете. Просвещенному Богом мудрецу и словотворцу, Давиду оказывается подвластным весь мир в его многочисленных образах и смысловых сплетениях, который ветхозаветный праведник облекает в форму вдохновенных молитвенных словословий. И о чем бы ни говорил Давид, он наделяет свое слово глубиной вневременного измерения, усматривая в каждом событии иудейской и его собственной личной истории действие божественного промысла. Мир с его настоящим, прошедшим и будущим лежит на ладони перед поэтом-тайновидцем, который становится пророком, возвещающим миру истину. Таким же пророком становится и художник, являющий в своих живописных опусах поэзию вечных таинственных взаимосвязей.

Кроме того, кажется, что для Шагала фигура псалмопевца оказывается столь важной еще и потому, что с личностью Давида связана история самозабвенной, всепоглощающей любви, которая заставляет его, забыв заповеди того, кому он столь пламенно прежде

служил, пойти на страшное преступление: царь обрекает на гибель своего военачальника Урию ради его супруги, прекрасной Вирсавии [2 Цар 11:2-27]. Кажется, что введением фактически в каждое из пяти полотен, посвященных Песнь Песней, образа Давида, Шагал как бы старается оправдать его поступок, совершенный под влиянием сильнейшего чувства, которому человеческое существо не способно противостоять. Этим художник заставляет вспомнить о прощении, которое даровал Бог царю после его глубочайшего раскаяния, подтверждением чему служит рождение от Давида премудрого Соломона, построившего Иерусалимский храм.

Однако ни царственность Давида, ни его поэтический и пророческий дар, ни история любви к Вирсавии не объясняют, почему Шагал накладывает друг на друга образы псалмопевца и животного. Ответ на это странное, на первый взгляд, решение мастера можно найти, думается, в соответствии характеров царя Давида и животного, проявляющемся в *кротости*.

Как было сказано выше, образы шагаловских животных всегда удивительно трогательны своей подлинной *человечностью*, степень которой подчас даже превышает ту, что обретается в человеческих образах, напоминая об изначальной радостной гармонии мира.

Та же человечность, кротость, незлобивость, в действительности присуща и характеру ветхозаветного пророка, несмотря на то, что им было совершено убийство Урии и предприняты многочисленные кровопролитные военные походы.

«Господи, помяни Давида и всю кротость его», — вызывает псалмопевец [Пс 131:1]. Эта пленяющая душу читателя Библии кротость царя проявляется и в истории жестокого преследования его Саулом, которого Давид имел возможность умертвить, однако не сделал этого, оплакивая впоследствии его гибель, и в гонении, воздвигнутом на пророка собственным сыном Авессаломом, по смерти которого царя сотрясали безутешные рыдания. Однако прежде всего кротость Давида воплощается в его доверчивом, самозабвенном и ревностном служении Богу, слушанию и хранению Его слова, подлинной любви к Нему. Именно эти качества сердца пророка возвышают его в глазах Божиих, делая юного пастуха Его избранныком.

В пользу возможности интерпретировать фигуру животного в короне в качестве образа царя Давида указывает гравюра 1952—1954 гг.

на мотив из книги пророка Исайи (см. Приложение, ил. 2), которая стала иконографическим образцом для картины «Песнь Песней III». Так, в гравюре художник надевает корону на голову льву, образ которого в культурной традиции ассоциируется с величием царской власти, в данном случае имеющей, кажется, непосредственное отношение к фигуре помазанника Божия Давида, величайшего царя Израиля.

Однако в контексте данной гравюры такое образное присутствие в ней Давида, думается, напрямую связано с текстом стихов 1—5 из 62 главы Исайи, который выступает в качестве сюжетной программы гравюры, повествуя о благоденствующем Иерусалиме как царстве Мессии — жениха, «сочетавшего» с собой Сион, уподобляемый пророком невесте. И возможно, именно на него указывает в гравюре лев, «царственность» связывается с царским родом Давида-царя, помазанника Бога и прообраза Мессии, происходящего из рода Иессея, отца Давида [Ис 11:1-2].

Таким образом, гравюра середины 1950-х годов, посвященная пророчеству Исайи о Новом Иерусалиме, как представляется, позволяет яснее раскрыть смысл картины «Песнь Песней III», с которой тесно соотносится иконографически.

Вводя в пространство живописного полотна множество различных образов, которые черпает из сокровищниц Священного Писания и собственной памяти, художник объединяет их в причудливое, но органичное целое. Образы виденного и пережитого им самим мастер накладывает на великие мотивы Ветхого Завета, так что события личной истории оказываются вплетенными в канву библейского повествования. «Текст жизни» отдельной личности со всем ее богатством и многослойностью становится как бы зеркалом, в котором отражаются древние откровения пророков, и наоборот: слово Писания, универсальное по своему характеру, обретает звучание в судьбе индивидуальности. Так, в картине Шагала предел земной радости воплощается в счастье супружества как образа райского, истинного единства не только мужчины и женщины, но и всей твари в ее неразрывной связи с Творцом, оказывается прообразом будущего блаженства во всеобщей гармонии перед лицом Бога в Его совершенном граде, Новом Иерусалиме.

Стало быть, мотив из текста Песнь Песней, взятый за основу в одноименном произведении Шагала, обретает поистине вселен-

ское звучание, соединяя собой бесконечно далеко отстоящие друг от друга полюса. Так, образы совершенного первозданного мира, еще не знающего понятия времени, накладываются в картине художника на образы мира, прошедшего через горнило напряженнейшей многовековой истории и через события апокалипсиса, вновь обретшего совершенство и вернувшегося к вечности. Звеном, объединяющим эти два великих начала, становится человеческая любовь, столь сильная, что, перерастая собственные границы, она уподобляется любви божественной, пронизывающей все творение.

Процесс семиозиса, раскрывающийся в рассматриваемой картине Шагала из библейского цикла, по-настоящему многогранен и сложен. Образы, которыми насыщается живописное полотно, и воспринимаемые изначально как иконические знаки, организующие повествование, посредством взаимодействия друг с другом трансформируются в символы, масштабным образом расширяющие смысловое пространство произведения. При этом в контексте шагаловского творчества кажется особенно актуальным понимание символа как находящегося за пределами знака, который необходимо отсылает к внешнему референту, но обретающегося как часть действительности, как фиксация чувственного «опыта переживания/проживания реальности» [6, с. 57]. Эта внутренняя связь символа с непосредственным опытом жизни и рефлексии, переходящей из поколения в поколение и претерпевающей различные трансформации, сообщает ему особую силу воздействия ввиду тяготения к бесконечному процессу смыслообразования. Смысловые цепочки, рождающиеся внутри отдельного символа в силу его способности быть прочитываемым в многообразных вариантах, умножаются посредством взаимодействия с цепочками соседствующих символов, при этом не только реально присутствующих в конкретной картине, но возникающих в сознании в качестве специфических коннотаций вокруг наличествующих образов.

Создавая образы, отличающиеся простотой и яркостью в их отношении к непосредственному жизненному опыту, Шагал сообщает им новую глубину и выводит на иной уровень бытия, вплетая их в канву дискурса ветхозаветного Писания, в результате чего происходит многократное умножение и разрастание смысла. Субъективность шагаловских образов, продолжая существовать в полной мере, од-

новременно преодолевается, обретая качество универсальности. Таким образом, живописное полотно обнаруживает богатейший материал для исследования, требуя от зрителя включенности в живой диалог с ним и постепенного — «слой за слоем» — вскрытия его текстуральных пластов.

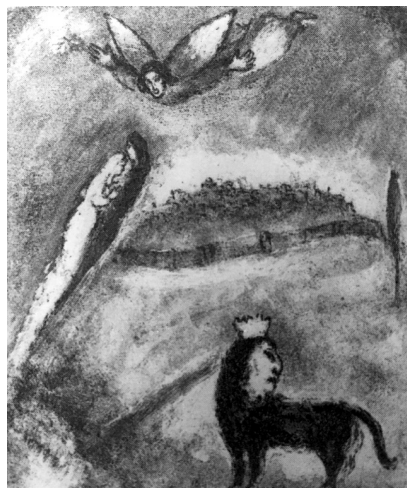
* * *

1. Апчинская Н. Образы цирка в творчестве Марка Шагала // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск, 2006. С. 61—65.
2. Библия. Синодальный перевод.
3. Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. 464 с.
4. Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси: монография / Г. В. Алексеева [и др.]. Владивосток: Дальневост. федерал. ун-т, 2013. 242 с.
5. Марк Шагал об искусстве и культуре / под ред. Б. Харшава. М.: Книжники, 2009. 320 с.
6. Фадеева И. Е., Сулимов В. А. Семиозис: субъективная антропология символической реальности. СПб.: Астерион, 2013. 252 с.
7. Федотова Е. Смех и игра в библейском мире // Круг жизни в славянской и еврейской культурной традиции / отв. ред. О. В. Белова. М., 2014. С. 20—41.
8. Шагал. Библейские сюжеты. Гуаши из национального музея Библейского послания / С. Форестье, Н. Азан-Брюне, Е. Кузьмина. М.: Колибри, 2015. 237 с.
9. Шагал М. Моя жизнь / ст. и коммент. Н. Апчинской. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 224 с.
10. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Symposium, 2006. 412 с.
11. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

Работа выполнена под руководством доктора культурологии, доцента кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры И. В. Леонова.



Ил. 1. Марк Шагал. Песнь Песней III, 1960. М., армированная бумага, 149 x 210 см



Ил. 2. Марк Шагал. Будущее благоденствие Иерусалима, которому возвращена благодать Бога. 1952—1956. Гравюра

Н. А. Хренов

**Синтез искусств как синтез культур
в художественном авангарде. Часть 1**

Данная статья посвящена эстетике художественного авангарда. Ее автор убежден в том, что один из самых значительных феноменов XX века — художественный авангард — все еще остается недостаточно изученным и теоретиками, и историками искусства. Это и не удивительно, ведь авангард утверждает принцип беспредметности, а следовательно, упраздняет тот эстетический принцип, который вызвали к жизни еще античные философы, называя его принципом мимесиса, что означает воспроизведение жизни в формах самой жизни. Этот принцип определял эстетику на протяжении многих столетий. XX век в сфере искусства стал веком теории. В искусстве этого времени активизировалась аристотелевская традиция, а именно традиция создания поэтики. Но автор данной статьи доказывает, что активизация этой традиции не исключает также платоновскую традицию, а эта традиция связана с иным пониманием мимесиса — не как подражания реальности явлениям и их воспроизведения, а как понимания чувственных образов искусства в соответствии с тем, что сегодня в психологии, искусствознании и эстетике обозначается как архетип. Опираясь на аналитическую психологию К. Юнга, автор показывает, что поэтика авангарда связана именно с платоновской традицией. Из множества художников-авангардистов он выбирает двух, а именно В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Такой выбор аргументируется тем, что названные имена — не только творцы и практики, но в том числе и теоретики. Они оставили значительное теоретическое наследие, позволяющее реконструировать эстетику авангарда как систему. В статье также затрагивается вопрос о потребности искусства XX века, в том числе авангардного, в синтезе видов искусства. Однако автор рассматривает вопрос о синтезе не с искусствovedческой, а с культурологической точки зрения. Для него синтез видов искусства есть одновременно и синтез разных культур.

Ключевые слова: художественный авангард, праязык, космизм, беспредметное искусство, мимесис, поэтика, русский формализм, архетип, аристотелевская традиция, платоновская традиция, платонизм, неоплатонизм, синтез искусств, архаика, символическая фаза, романтическая фаза, эйдос, система видения, символизм, сверхчувственное, примитив, геометрический стиль, теософия, Дух, история искусства.

N. A. Khrenov. Synthesis of arts as the synthesis of cultures in the artistic avant-garde.

This article is devoted to the aesthetics of the avant-garde art. Its author is convinced that one of the most significant phenomena of the twentieth century, namely, the artistic avant-garde is still insufficiently studied and theorists, and art historians. This is not surprising, because the avant-garde asserts the principle of non-pointedness, and therefore abolishes the aesthetic principle that was brought to life by ancient philosophers, calling it the mimesis principle, which means the reproduction of life in the forms of life itself. This principle has defined aesthetics for centuries. The twentieth century in the field of art became a century of theory. In the art of this time intensified Aristotelian tradition, namely, the tradition of poetics. But the author of this article proves that the activation of this tradition does not exclude also Platonic tradition, and this tradition is associated with a different understanding of mimesis — not as an imitation of reality phenomena and their reproduction, but as an understanding of the sensual images of art in accordance with the fact that today in psychology, artificial Based on the analytical psychology of C. G. Jung, the author shows that the poetics of the avant-garde is associated with the Platonic tradition. Of the many avant — garde artists, he chooses two, namely, V. Kandinsky and S. Eisenstein's. This choice is explained by the fact that these names are not only creators and practitioners, but also theorists. They left a significant theoretical legacy, allowing to reconstruct the aesthetics of avant-garde as a system. The article also touches upon the question of the need for 20th century art, including avant-garde art, in the synthesis of art forms. But touching upon the question of synthesis of arts, the author considers it not from the art history, but from the culturological point of view. For him, the synthesis of art forms is simultaneously a synthesis of different cultures. This is what he subtracts from the theoretical heritage of V. Kandinsky and S. Eisenstein.

Keywords: *the artistic avant-garde, proto-language, space art, figurative art, mimesis, poetics, Russian formalism, the archetype of the Aristotelian tradition, the Platonic tradition, Platonism, Neoplatonism, a synthesis of arts, the archaic, the symbolic phase, the romantic phase, Eidos, vision system, symbolism, superstition, primitive, geometric style, theosophy, Spirit art, art history.*

От «человека наблюдающего» к «человеку воздействующему»

Спустя столетие после возникновения того, что сегодня принято называть авангардом, можно констатировать, что в нем продолжают существовать такие стороны, которые являются не до конца проясненными. Эта непроясненность не способствовала адекватному восприятию авангарда и последующему увеличению его поклонников, которые в историческом времени все же имеют место. Почему столь не просто складывались творческие биографии представителей авангарда и почему по сей день продолжается если не отторжение, то все же непонимание? В наши задачи входит возвращение к этой эстетике авангарда. Мы продолжим осмысление возникновения авангарда сквозь призму тех, даже не художественных, а культурных сдвигов, что имели место в начале XX века.

Мы попытаемся реконструировать прежде всего теоретические положения, появление которых сопровождало практику авангарда, и на этой основе предпринимать выводы. В поле нашего внимания будут лишь теоретические идеи самих художников-авангардистов. Анализ авангарда мы ограничим суждениями самих практиков, имена которых, несомненно, принадлежат самым ярким его творцам — В. Кандинскому и С. Эйзенштейну. Практический опыт этих художников кажется несопоставимым. В самом деле, один из них — В. Кандинский — оказывается пророком нового цикла в искусстве, в котором должна утвердить себя беспредметность. Ради этого упраздняется то, что в истории живописи всегда соответствовало принципу древних, т. е. мимесису. Это наиболее радикальная, даже утопическая концепция развертывающихся художественных процессов начала XX века. Под этим углом зрения В. Кандинский рассматривал одну из актуальнейших проблем искусства этого времени — проблему синтеза видов искусства.

Другой художник — С. Эйзенштейн, наоборот, объектом авангардных проектов делает одно из самых предметных видов искусства, а именно, кинематограф, который уже в силу самой своей природы обязан был исходить именно из предметности, а следовательно, из принципа мимесиса. Соответственно, с этим у С. Эйзенштейна связана проблематика синтеза, которая его, как и В. Кандинского, очень интересовала. Возникновение и становление кинематографа, кажется, нарушало намеченную программу развития пластических искусств, связанную с возникновением абстракционизма. Опыт кино свидетельствует: ощутив движение в сторону беспредметности, культура как бы спохватывается, вызывая к жизни альтернативную стихию, которая возвращает к ранним ступеням художественного развития, к той фазе развития, которую Гегель называет символической фазой становления Духа. Ситуация свидетельствовала об исключительной ситуации художественной жизни, для которой были характерны и ретроспективистские процессы, и процессы, обращенные в будущее.

Может быть, впервые каждое явление первых десятилетий XX века должно было осмысляться в больших длительностях, сквозь время всей истории искусства. Судя по всему, такая ситуация означает канун кардинальных сдвигов не только в искусстве, но во всей культуре. Так, восстанавливается утрачиваемое в начале XX века равновесие между беспредметностью и предметностью. Тем не менее, несмотря на то, что для анализа выбраны альтернативные художники, в их практическом и теоретическом опыте улавливаются общие идеи, роднящие их как представителей авангарда, в частности русского. Так, например, и тот и другой художник были одержимы идеей синтеза, соответствующего новым культурным установкам, что свидетельствовало о рождении культуры нового типа. И тот и другой представляли пророками, предсказывавшими возникновение принципиально новой культуры и предпринимавшими проекты, приближающие эту новую культуру. Правда, несмотря на убежденность в рождении новой культуры, ее очертания, природа, ее целостность для них самих оставались до конца неразгаданными. Опираясь на фундаментальные труды мыслителей XX века, мы попытаемся углубиться в этот вопрос и дать объяснение тому, что в то время, когда работали В. Кандинский и С. Эйзенштейн, ощущалось, но не приобретало четкости.

Опыт авангарда в его теоретическом осмыслении.
В. Кандинский и С. Эйзенштейн как теоретики авангарда

Упомянутые в названии статьи художники — В. Кандинский и С. Эйзенштейн — исключительные индивидуальности. Воздействие ауры их имен усиливается и расширяется по мере того как увеличивается дистанция между нашим временем и временем, когда они создавали свои шедевры. Этому способствует и то обстоятельство, что наконец-то, спустя десятилетия, теоретическое наследие этих художников опубликовано и прокомментировано. Это касается особенно С. Эйзенштейна, теоретические сочинения которого, в том числе и незаконченные (а их было много), стали читателю доступны. Собраны и прокомментированы и теоретические работы В. Кандинского. Любопытно, что в центре внимания этих художников находились не только их собственные эксперименты, но и общие процессы движения искусства.

Это обстоятельство свидетельствует, казалось бы, о совершенной несостоятельности известного тезиса, который всегда приписывается Г. Вельфлину, в соответствии с которым история искусства есть история искусства без имен. Действительно, эта идея и в самом деле кажется несостоятельной. Что же тогда в художественном процессе остается, если не эти и другие великие имена? Тем не менее не следует спешить с выводами о несостоятельности тезиса Г. Вельфлина. Эти художники, отталкиваясь от суждений о своем творчестве, выступают и теоретиками искусства. Они пытались разгадать латентные процессы, развертывающиеся в культуре их эпохи, выявить закономерности и логику художественного процесса, которая может выявляться поверх их индивидуальностей, поверх их «имен». Пожалуй, никто кроме В. Кандинского и С. Эйзенштейна, не ощущал так остро историю искусства именно в ее вельфлиновском понимании. Следовало бы сначала внимательно проанализировать рефлексии не только тех, кто писал и пишет о творчестве упоминаемых нами художников, но и их самих.

Названные художники — это не просто творцы, а экспериментаторы и новаторы. На всем авангарде, который они представляют, лежит печать эксперимента. Но эксперимент, когда он возникает, обычно обществом отторгается. Отторгались не просто произведения В. Кандинского и С. Эйзенштейна, но и весь авангард, что

не раз констатировалось в литературе. Заключение в этом смысле Х. Ортеги-и-Гассета являются весьма показательными. Так, он пишет: «...новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, антинародно» [7, с. 220]. Сам В. Кандинский описывает скандал на одной из мюнхенских выставок. «И вот, действительно, смотря по темпераменту, в разной степени и форме вырываются у публики выражения злобы, издевательства и обиды. Тычут пальцами в картины, употребляют самые энергичные и не салонные выражения и, как говорят, некоторые даже... плюются» [4, с. 292]. Проблема непонимания и непризнания, порой не только публикой, но и критикой, занимает значительное место в рефлексии В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Ведь эксперименты представителей авангарда вовсе не сопровождались своевременными появляющимися серьезными аналитическими исследованиями и критиков, и теоретиков, и историков искусства. Это обстоятельство провоцировало на теорию самих творцов.

В литературе уже констатировалось, что отсутствие аналитической мысли, сопровождающей практические эксперименты художников, подвигало на теорию их самих. Но до некоторого времени они пытались объяснить свое искусство тоже в форме крикливых и эпатирующих манифестов, вроде ранней статьи С. Эйзенштейна о «монтаже аттракционов». Но даже если они писали статьи, то эти статьи тоже предпринимались как манифесты. Это касается многих представителей авангарда. В том случае, когда художники авангарда теоретическими способностями не обладали, они ощущали потребность в теории и даже разрабатывали проекты создания и развития науки об искусстве. Это в полной мере имеет отношение к В. Кандинскому.

На этой позиции стоял и С. Эйзенштейн, объясняя в 1935 году на Совещании работников кинематографии необходимость в научном исследовании кино. Но в данном случае эту функцию он брал на себя, объясняя коллегам, что вынужден заниматься наукой, чтобы остальные имели возможность, используя результаты его изысканий, снимать хорошие фильмы. Так, обращаясь к одному из режиссеров — создателю фильма «Чапаев» С. Васильеву, который скептически отнесся к теоретическим идеям С. Эйзенштейна, мастер пари-

ровал: «Я работаю над проблемами, которые будут двинуты подрастающему молодняку кинематографии. И если я сижу и работаю в кабинете, то это для того, чтобы ты не терял времени в кабинетах, а мог бы и дальше делать столь замечательные картины, как твой “Чапаев”» [15, с. 128].

Но когда период «бури и натиска» заканчивался и авангард шел на убыль, многие переходили к серьезной теории, и это, например, произошло с С. Эйзенштейном, который от манифеста «Монтаж аттракционов» переходил к таким фундаментальным замыслам, как «Основная проблема» и «Метод». Правда, они не были закончены и в конце концов были объединены в одну книгу. В. Кандинский тоже теоретизировал, но, видимо, он относился к тому типу художников, у которых теоретическая рефлексия в сравнении с их практической деятельностью несопоставима. Таким был, например, другой представитель авангарда — В. Мейерхольд. Теория не относится к сильной стороне этого театрального режиссера-реформатора, и об этом размышлял С. Эйзенштейн. Так, он писал: «Мейерхольд не имел метода анализа собственного инстинктивного творчества. Не имел и метода синтеза — сведения к методике. Он мог “показать” что угодно, но ничего не мог “объяснить”» [16, с. 303].

Что же касается В. Кандинского, то хотя у него фундаментальные теоретические труды отсутствуют, тем не менее осознание необходимости в теории у него было. Как уже отмечалось, он остро ощущал потребность в теории искусства, особенно в той теории, которая бы исследовала возникновение и становление беспредметного искусства. Он был убежден, что это искусство раскрывало дверь в более широкое пространство — в зарождающуюся культуру. У него даже существовал проект такой теории. Более того, проект целого исследовательского института, в задачи которого входило осмысление перехода от предметности в изобразительном искусстве к беспредметности. Откуда же такая обращающая на себя внимание потребность в теории и у В. Кандинского, и у С. Эйзенштейна, да и у многих других представителей авангарда? Почему вообще в первые десятилетия XX века происходит тяготение к теоретической рефлексии в искусствознании? Мы попытаемся на этот вопрос ответить. Теоретические идеи двух представителей авангарда позволяют снова поставить вопрос о функции теории искусства, о ее взаимодей-

ствии с историей искусства, который время от времени в нашей науке обсуждается [9].

Но дело не только в этом. Начало XX века — это эпоха геологических сдвигов в искусстве. Этот сдвиг происходил прежде всего на уровне культуры и, еще более точно, на уровне смены культур. Многое в этих процессах не осознавалось, поскольку культурологическая рефлексия в ее разработанных формах еще отсутствовала, а идея культуры лишь начинала приоткрываться, что, в силу многих причин, до второй половины XX века не имело продолжения. Однако названные художники эти культурные сдвиги интуитивно ощущали и пытались в них активно участвовать. Делая предметом внимания теорию искусства, мы свои суждения и выводы сведем лишь к некоторым аспектам.

Рубеж XIX—XX веков как эпоха смены систем видения

Первая причина актуальности теории и потребности в теоретическом осмыслении искусства связана с развертывающимися радикальными сдвигами в том, что еще Г. Вельфлин назвал существующими в истории искусства системами видения. История искусства предстает как возникновение, становление и смена таких систем. Правда, чаще всего для выявления этих систем искусствоведы используют понятие стиля, но это не мешает существованию вопроса. Что касается Г. Вельфлина, то, обращаясь к поздней эпохе — эпохе смены ренессансной классики барокко, он затронул взаимодействие в истории искусства двух универсальных систем видения — тактильно-осязательной и оптической. Видимо, первые десятилетия XX века в искусстве, когда возникает авангард, — это прежде всего распад и закат длительное время существовавших одних систем и возникновение и становление новой системы, которую следовало идентифицировать и обозначить, чтобы ею могли полностью овладеть практики и осмыслить историки искусства. Но это овладение и осмысление не происходило мгновенно. Хотя слом, кажется, воспринимался мгновенным и радикальным. Процесс осмысления и овладения растянулся во времени.

Несмотря на разнообразие экспериментов, развернувшихся в среде художников-авангардистов, эта новая эстетика в исто-

рии искусства как принципиально новая не была сформулирована. Выделялись и обсуждались лишь отдельные стороны и признаки авангарда, но при этом они осмыслились как частные проявления некоей целостной системы видения. Да и как, собственно, эту систему можно было распознать в ее целостности, если системы в вельфлинговском смысле уже не существовало? Вместо единого, универсального стиля, какими были классицизм и барокко, искусство дробилось на множество течений и направлений. Все свидетельствовало о том, что применительно к опыту нового искусства необходимо было применять новые исследовательские процедуры. В данной работе для выявления того нового, что нес в себе авангард, мы попробуем использовать культурологический подход. Тот самый подход, в необходимости которого был убежден еще И. Грабарь, приступая в начале XX века к организации своего детища — проекта первого варианта истории русского искусства [13, с. 92].

Так, в письме 1907 года Н. Врангелю И. Грабарь пишет: «Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще, вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры» [3, с. 195]. В том же году в письме к А. Бенуа он эту мысль повторяет и ее расшифровывает: «...История искусства, понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство — если не постигнуть, то хоть почувствовать ход истории — аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр.» [3, с. 192]. Так И. Грабарь выделил, как минимум, три проблемы: проблему сохранения традиции, хотя бы и в виде «пережитков», проблему исторической преемственности и проблему взаимодействия между культурами.

Чтобы выявить у названных художников прозрения культурологического характера, нам потребуется снова и снова возвращаться к работам представителей авангарда, и в частности к высказанным суждениям В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Необходимо понять, осознавалось ли самими художниками то, что их эксперименты касаются не только собственно художественных ценностей, но и культуры, причем не той культуры, что существовала с эпохи Ренессанса, а той, что приходила ей на смену. Хотя, конечно, фунда-

ментальных работ по поводу логики исторической эволюции культуры еще не существовало. Следовательно, можно было говорить лишь об интуитивных прозрениях, и прежде всего самих художников. Попытки осознать и сформулировать новую систему видения в ее целостности предпринимаются до сих пор. Так, одной из наиболее интересных работ на эту тему, как мы уже показали, является работа М. Ямпольского.

Установки авангарда как творчество нового социума и новой культуры

Одна из причин потребности в теории в начале XX века заключается в том, что в разветвляющихся художественных процессах этого времени очень трудно было уловить то ментальное ядро, которое бы позволило выявить смысл происходящего в его целостности. Пожалуй, это ядро находилось не собственно в искусстве с присущими ему и установленными в предшествующие эпохи представлениями о том, что такое художественное и чем оно отличается от нехудожественного, а вне его. Для русского искусства этот вопрос стал актуальным еще в символизме. Ведь уже в этой среде провозглашалось, что художник должен перестать создавать художественные и даже культурные ценности, а должен в соответствии с эстетическим принципом создавать саму жизнь. Эта установка вытекает из духа модернизма, более того, модернизма в его русском варианте. Н. Бердяев писал, что творчество — это не только создание художественных ценностей, а преображение бытия, создание нового бытия. Тем более творчество, как его понимали в России. «Русским, — писал философ, — не свойствен культ чистых ценностей. У русского художника трудно встретить культ чистой красоты, как у русского философа трудно встретить культ чистой истины. И это во всех направлениях. Русский правдолюбец хочет не меньшего, чем полного преображения жизни, спасения мира» [1, с. 523].

Эта открытая символистами истина потом стала основой того пафоса жизнестроения, который провозглашался и футуристами, и конструктивистами. Поэтому все попытки объяснить авангард с помощью исключительно искусствоведческих представлений не имели эффекта. Нужно было понять культурный контекст предпринима-

емых представителями авангарда экспериментов. Индивидуальные замыслы художников выходили за границы искусства и понимания художественного. Да, собственно, они выходили даже за границы тех представлений, которые со времен Канта ассоциировались исключительно с эстетикой. Да, установки авангарда вовсе не связывались лишь с гедонистическими ценностями и представлениями Канта о прекрасном. Собственно, новая эстетика — эстетика авангарда — пыталась осознать себя как выражение мировосприятия модерна в его философском смысле, соответственно, противопоставить себя ранее возникшим в границах модерна представлениям об эстетическом. Модерн на то он и модерн, что он систематически отрицает не только то, что имело место до его появления, но и то, что возникло уже внутри его самого. «Проблема «отражения» мне всегда рисовалась пассивной и недостойной, — признавался в 1947 году С. Эйзенштейн — Искусство всегда рисовалось в виде «одного из средств насилия» — всегда как орудие (оружие) преобразования мира через обработку сознания людей» [17, с. 47].

Конечно, такая программа творчества исключала позицию наблюдателя и эстетику глаза. Именно преобразования, т.е. преобразования мира в формах мистического и, еще точнее, хилиастического прыжка в иной мир. Этот самый прыжок выдает в великом рационалисте мистический комплекс, усвоенный С. Эйзенштейном еще в период его увлечения символизмом [14, с. 171]. Поэтому все попытки объяснить авангард с помощью исключительно искусствоведческих представлений не имели успеха. Нужно было понять культурный контекст предпринимаемых представителями авангарда экспериментов. Индивидуальные замыслы художников выходили за границы искусства и понимания художественного. Актуализировалась идея, высказанная еще Платоном, а потом повторенная Я. Буркхардтом по поводу того, что создание государственного организма тоже может рассматриваться художественным актом, а само государство может рассматриваться произведением искусства. Эту идею авангард заново открыл и внедрил в сознание.

Причем это произошло рано, еще в символизме, который, как известно, стал питательной средой для всех разновидностей авангарда. Первоначально это была исключительно эстетическая идея, которую следовало распространить на созидательные жизнестро-

ительные процессы в обществе. Поскольку же в начале XX века общество разлагалось и предпринимались попытки создать новое общество, исходя из идеи модерна, т. е. разума, то эта возникшая в недрах символизма эстетическая идея приобрела новое значение. Символисты не доходили до разрыва эстетического и социального. В их теургическом, утопическом проекте новой культуры эти стихии уживались. Но пассионарная вспышка, происходящая в первых десятилетиях XX века в России, подвела к тому, что между эстетическим и социальным происходит разрыв. Рожденная в эстетической сфере идея жизнестроения целиком и полностью перешла в социум и государственное строительство. С. Эйзенштейн формулировал: «Для нас знающий — это участвующий... Познание жизни — неразрывно — строительство жизни — пересоздание ее» [17, с. 47].

Но высказанными художниками идеями воспользовались политики. Художники, и прежде всего представители авангарда, родившие эту идею, оказались лишними. Правящая элита воспользовалась идеей, рожденной творческой элитой. Так начал осуществляться платоновский проект со всеми вытекающими отсюда последствиями. Но дело не только в «отставке» художника и в контроле власти за искусством. Идея реализации таких проектов для общества опасна. О трагических последствиях возможной реализации платоновского проекта справедливо писал К. Поппер. «Политика по Платону — царское искусство, искусство не в метафорическом смысле, как если бы мы говорили об искусстве управления людьми или об искусстве воплощения чего-то в жизни, а искусство в буквальном смысле этого слова. Это искусство композиции — вроде музыки, живописи или архитектуры. Платоновский политик создает города во имя красоты» [8, с. 209].

Поскольку многие художники начала XX века, и в особенности представители авангарда, находились во власти эстетической трансформации социума, то на протяжении всего XX века искусствоведы апологетически комментировали их опыт и сочувственно пытались осмыслить их идеи. Мало обращалось внимания на то, насколько опасной оказалась в этом наступающем «прекрасном и дивном мире» идея нового понимания красоты. Вдумаемся в суждение К. Поппера. Ведь если следовать установке художника, то следует «очищать доску», а значит, искоренять существующие институты и

традиции. «Вот как должен действовать художник-политик, — пишет К. Поппер. — Вот что значит очистить доску. Он должен искоренять существующие институты и традиции. Он должен очистить, удалить, выслатить, изгнать и убить («ликвидировать» — этот ужасный термин используют сегодня). Вот действительно верное описание характерной для всех форм полного радикализма бескомпромиссной установки, эстетического отказа от компромисса. Точка зрения, в соответствии с которой общество должно быть таким же прекрасным, как произведение искусства. С легкостью приводит к насильственным мерам» [8, с. 209]. Иначе говоря, к эстетике насилия. Но именно этот вывод и оказывается сегодня, спустя столетие после революционной попытки реализации идеи модерна, единственно верным.

К драматическим последствиям реализации платоновской идеи в России следует отнести и разрушение культуры как обратной стороны идеи модерна. Ведь для того, чтобы реализовать проект новой культуры, следовало разрушить старую и «ликвидировать» ее носителей. Возможно, художники и сами не отдавали отчета в том, что их творчество было проявлением того универсального расширяющегося до космических масштабов *elan vital*, о котором писал А. Бергсон, понимающий творчество в самом широком смысле этого слова и не связывающий его исключительно с искусством. В экспериментах авангарда творилось не только искусство. Авангард разрушал границы между художественным и нехудожественным. Он был больше чем искусство. В экспериментах авангарда улавливается творчество культуры вообще. Но как постичь художнику-авангардисту смысл своего творчества как творчества культуры, если науки о таком предмете, как культура, не существовало? Как постичь то, что в ходе рождения новой культуры разрушалось, то, что помогало создавать космический контекст бытия человека?

Поскольку такой науки не существовало, то культура начала восприниматься тоже в соответствии с идеей модерна. С этой точки зрения многое в ней перечеркивалось. Модерн способствовал разрушению культуры. Призывы к строительству новой культуры, возникавшие еще в среде символистов и продолжавшиеся с возникновением авангарда, свидетельствуют, что к культуре стали относиться так же, как и к тем обществам, которые не соответствовали разуму, т. е. ее,

как и эти общества, следовало разрушать. В итоге, самим художникам было трудно дать аналитическую информацию того, что они делали. Тем не менее они, конечно, вводили в свою рефлексию понятие культуры. Можно много приводить высказываний на эту тему и находить их и у Кандинского, и у Малевича, и у Эйзенштейна. Да, не является неожиданностью тезис о том, что они не только творили искусство, но и создавали культуру. Они и сами так мыслили.

Можно много приводить их суждений о том, как они воспринимали свою эпоху. Для них рубеж XIX—XX веков был переходной эпохой, эпохой умирания традиционных форм искусства и рождения принципиально нового искусства. Это мироощущение авангард подхватил у предшествовавшего авангарду символизма. Да, собственно, авангардисты и вышли из символизма, образуя наиболее радикальное, подчас даже агрессивное его крыло. Вопрос о расхождении авангарда с символизмом преувеличивается. «Зачастую, — пишет О. Ханзен-Леве, — чисто полемическая, поверхностная критика символизма футуристами оказывается внешней завесой глубокого духовного родства в языковом мышлении, которое может быть обнаружено прежде всего в «будетлянстве» Хлебникова и его мета-научном универсализме, отчасти также в высказывании Крученых, Д. Бурлюка и В. Каменского» [12, с. 111]. И уж точно представители авангарда, как, собственно, и символисты, были убеждены в том, что нарождается новая культура и они призваны для того, чтобы сотворить новые ценности. И для символистов, и для авангардистов тезис Ф. Ницше о переоценке всех ценностей был аксиомой. Этот тезис оправдывал все предпринимаемые эксперименты авангарда.

Правда, в символизме была изрядная доля мистицизма [10], что, казалось бы, нельзя применить к авангардистам. Преданный символистами остракизму позитивизм, кажется, вновь поднимает голову в авангарде. Многие из представителей авангарда реабилитируют научность. Хотя тут, возможно, не обходится и без латентной мистики, воли к трансцендентному. Ведь ниспровержение большевиками религии не исключало, как показал С. Булгаков, их религиозности. Так и тут. Приходится заключать, что, несмотря на убежденность авангардистов, что их творения — основа и предвосхищение новой культуры, смысл этой новой культуры они осознать не могли. Вместо четкого и точного ее определения они демонстрировали лишь инту-

итивные прозрения. Пытаясь сами разгадать то, что они делают, они, конечно, не могли не обращаться к опыту позитивизма. Вот, например, многие свои идеи, позволяющие уяснить смысл личного творчества, С. Эйзенштейн объяснял преодолением тех форм искусства, которые соответствовали обществам с их классовыми структурами. Свои эксперименты он объяснял движением к бесклассовому обществу. Не случайно С. Эйзенштейн цитирует и Маркса, и Энгельса, и Ленина. Возвращение к первоначальным формам искусства, которое стало модным с начала XX века, С. Эйзенштейн объяснял возвращением к бесклассовому обществу, которое становилось вновь актуальным [17, с. 61].

Потребность в теории мастеров авангарда объясняется необходимостью осознания, почему искусство рубежа XIX—XX веков оказалось в ситуации нарушения преемственности, когда переход от одной системы видения к другой развертывался постепенно и последовательно. Как мы уже успели отметить, И. Грабарь эту самую преемственность и относил к существенной проблематике, обсуждаемой в границах культурологии. Одна система, достигая полноты развития, разрушалась и уступала место другой, как это описано у Г. Вельфлина. Что же касается рубежа XIX—XX веков, то такая последовательность, кажется, сбивается. Г. Вельфлин описывал угасание ренессансной классики и приход барокко как нового универсального стиля. Но что касается начала XX века, то здесь трудно говорить о новом универсальном стиле. Символизм, претендовавший на такой стиль, им все же не стал. Вместо данной последовательности в это время имеют место ретроспекции во все предшествующие эпохи. Та логика преемственности, что в Новое время, и в особенности в XIX веке, определяла движение искусства, в начале XX века неожиданно перестала быть определяющей.

Происходящее в искусстве стало осмысляться в соответствии с новым открытием и пониманием исторического времени. Художественные процессы пришлось осмыслять в раздвинутом широком временном пространстве. В них улавливались восточные, византийские и древнерусские формы. Открытие в самом начале XX века древнерусской живописи следует воспринимать в этом контексте. До конца XIX века древнерусскую иконопись практически мало кто знал не только на Западе, но и в самой России. Это связано с от-

ношением Запада к византийской живописи, которая фаустовского человека перестала привлекать еще с эпохи Ренессанса и воспринималась застывшей и не поддающейся изменениям. Она не развивалась так динамично, как на Западе, а постоянно возвращалась к своим первоначальным формам (В. Бычков). Достаточно обратиться к варианту истории искусства Д. Вазари, чтобы убедиться в негативном отношении к византийским формам живописи [2, с. 154]. Запад динамично развивался в ином направлении.

Но в начале XX века произошло неожиданное открытие древнерусской иконы и византийской живописи. В эпоху всеобщего увлечения импрессионизмом, сезаннизмом, кубизмом и сюрреализмом возникает неовизантизм [5, с. 483]. В истории искусства намечается возвратный процесс. Это обстоятельство обязывало по-новому осмыслить принцип преемственности. История осмысления опыта авангарда свидетельствует: авангард часто отождествляется с тотальным нигилизмом, с отрицанием всего предшествующего искусства. Подобное распространенное мнение возникло под воздействием радикальных и поверхностных манифестов и легкомысленной критики. В реальности же авангард не разрывал с прошлым и с предшествующим искусством. Впрочем, подобные претензии предъявлялись уже символистам.

Со временем вопрос о разрыве авангарда с предшествующим развитием приходится ставить иначе. Разрывом следует считать не авангард, а то самое искусство XIX века, которое, казалось, этому принципу последовательности соответствовало в самом идеальном смысле. Что касается авангарда, то он как раз пытается преодолеть тот разрыв, который в истории искусства уже имел место до его возникновения. Но чтобы понять смысл мифологии вокруг нигилизма авангарда, следует отдавать отчет в том, что искусство развивается не в кратких, а в больших длительностях. В них и следует искать проявление принципа преемственности. То, что в пределах кратких длительностей кажется нарушением предметности, в больших длительностях может быть осознано как ее восстановление. Так, касаясь этого вопроса, В. Кандинский утверждает, что в истории изобразительного искусства разрыв совершился еще в эпоху позитивизма, т.е. в XIX веке. «Материалистически-реалистическое направление в живописи XIX века, — пишет В. Кандинский, — стоявшее

в общей связи с крайними увлечениями материалистическими системами в науке, морали, литературе, музыке и других областях духовной жизни, разорвало связь с чисто живописными методами прошлых веков. Тянувшаяся от архаических времен нить была оборвана. Крупнейшая во всяком искусстве задача — композиционная — в материалистически-реалистическом направлении была как средство искусства оставлена; живописная композиция заменилась натурной. Лишенная своего главного основания живопись перестала быть самодовлеющим выразительным искусством и сделалась искусством изобразительным: все приемы живописи были направлены исключительно на изображении и почти механическое отражение творчества натуры; с половины XIX века, по-видимому главным образом под влиянием японской гравюры, европейские художники осознали, что живопись стала вести жизнь не самостоятельную, а отраженную: осталась бездушная видимость» [4, с. 25].

Таковы последствия развертывающегося уже в XIX веке кризиса созерцания как значимого признака рецепции искусства. В своих суждениях В. Кандинский далек от грубого и приблизительного проведения границы между старым, традиционным, с одной стороны, и авангардным, с другой. XIX век вовсе не был однородным, и его нельзя оценивать, исходя лишь из негативных процессов. Это столетие в то же время было и преддверием тех процессов, что имели продолжение в XX веке [11, с. 35], хотя многое из того, что уже имелось в XIX веке, почему-то приписывается XX веку. Так, например, прием внутреннего монолога, столь характерный для новой литературы XX века, например для Д. Джойса, С. Эйзенштейн находил еще в XIX веке, и не только у забытого ныне писателя Э. Дюжардена, но даже у Достоевского и Льва Толстого [17, с. 112].

А что же для В. Кандинского в XIX веке предвосхищает XX век? В данном случае В. Кандинский весьма конкретен. Он называет даже имена предшественников перехода к новым формам искусства — прерафаэлиты, Беклин и Сегантини. Да, собственно, неоимпрессионизм уже предвосхищает абстрактные формы. «После реалистических идеалов выступают сменяющие их импрессионистические стремления. Последние завершаются в своей догматической форме и чисто натуралистических целях в теории неоимпрессионизма, который одновременно ударяется и в абстрактность; его теория (при-

знаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю природу во всем ее блеске и великолепии» [4, с. 105].

Называя Росетти, Бьерн-Джонса, Беклина, Штука и Сегантини, В. Кандинский утверждает, что именно эти имена характерны для поисков в нематериальной, т.е. абстрактной сфере. В. Кандинский их называет искателями «внутреннего» во «внешнем». В. Кандинский отдает отчет о вкладе в поиск новых форм каждого из названных художников. «Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживить их абстрактные формы новым биением. Bocklin, уйдя в области мифологии и сказки, в противоположность Rossetti, одевая свои абстракции в сильно развитые материально-телесные формы, Segantini, самый с внешней стороны материальный среди этих трех, брал совершенно готовые формы природы, которую он часто разрабатывал с микроскопической точностью (его горы, камни, животные) и одновременно или как бы вопреки такому приему и вопреки не видно материальной форме умел создать неизменно абстрактные образы, вследствие чего он является внутренне наименее материальными в этой группе» [4, с. 106].

Но В. Кандинский не может не отметить и других «искателей нового закона формы» — Сезанна и Матисса — с их искусством одухотворять мертвую природу. Так возникает ситуация, когда то, что в истории существовало в разные эпохи, возвращается и функционирует одновременно. Возникшие в предшествующие эпохи формы неожиданно возвращаются. Эта закономерность не прошла мимо внимания О. Мандельштама, который фиксирует это явление в поэзии. Он пишет: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священной испуганности поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячестьвольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке» [6, с. 42].

Эту ситуацию В. Кандинский описывает так: «Мы все чаще в последнее десятилетие наблюдаем бегство в прошлое — греческая

«классика», итальянское кватроченто, поздний Рим, «примитивное» искусство (включая «диких»), сейчас в Германии старые «немецкие мастера», в России иконы и т.д.» [4, с. 246]. Правда, в разных странах эта тенденция проявляется по-разному. В одних это явление гипертрофировано, в других проявляется слабо. Так, в этом преуспели немцы и русские, которые, по утверждению В. Кандинского, «спускаются в самую глубину». Во Франции эта тенденция ослаблена, имеет место «лишь незначительный поворот головы из «сегодня». Конечно, эта тенденция подмечена еще в конце XIX века Ф. Ницше. В конце концов В. Кандинский — этот разрушитель и один из главных виновников возникновения беспредметности — находит вполне консервативную формулу саморазвития искусства. Он формулирует: «Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого, что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обуславливается жизнь этого сука» [4, с. 292]. Этот диалектический подход В. Кандинского к логике саморазвития искусства, не отрицающей воздействие на нее социума и культуры, пожалуй, следует считать единственно приемлемым.

* * *

1. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
2. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956. Т. 1.
3. Грабарь И. Письма. 1891—1917. М., 1974.
4. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1.
5. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000.
6. Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.
7. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
8. Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. 1. Чары Платона. М., 1992.
9. Прокофьев В. Художественная критика, история искусства, теория

общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Советское искусствознание. Вып. 2. М., 1978.

10. Степун Ф. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб., 2012.

11. Турчин В. Век XIX столетию XX-му // Двадцатый век и пути европейской культуры. М., 2000.

12. Ханзен-Леве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

13. Хренов Н. История искусства как история культуры // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 92—99.

14. Хренов Н. Утопический комплекс русского искусства первой половины XX века: от авангарда к византийской традиции // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 1. С.171—177.

15. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М., 1964. Т. 2.

16. Эйзенштейн С. Мемуары. М., 1997. Т. 2.

17. Эйзенштейн С. Метод. М., 2002. Т. 1.

ПЕДАГОГИКА

УДК 378.022:81:243

В. М. Гурленов, Ю. И. Трофимова

Предпосылки развития иноязычной речевой готовности становящейся языковой личности учащихся начальных классов

В статье определяются предпосылки развития иноязычной речевой готовности учащихся начальных классов в аспекте становления языковой личности. Представлены особенности психического развития ребенка данного возраста. Раскрываются понятия языковой личности, иноязычной речевой готовности, ситуации, события, сюжета, событийно-ситуативного единства. Прослеживается взаимосвязь этих явлений в образовательном процессе на уроке иностранного языка.

Ключевые слова: языковая личность, иноязычная речевая готовность, ситуация, событие, сюжет, событийно-ситуативное единство.

V. M. Gurlenov, Y. I. Trofimova. Preconditions of development of foreign-language speech preparedness in formation of personal lingual identity of primary school children.

The article defines preconditions of development of foreign-language speech preparedness of primary school children in terms of formation of their personal lingual identity. The article considers emotional and psychological

development of children of this age group. The following terms are disclosed: lingual identity, situation, event, plotline, event-situation unity. Evident interconnection of these notions is taken into account.

Keywords: *lingual identity, foreign-language speech preparedness, situation, event, plotline, event-situation unity.*

Понятие языковой личности часто используется для объяснения формирования иноязычного речемышления в методике обучения иностранным языкам.

Языковая личность, как мы полагаем, характеризуется:

— особенностями мотивации, которая вызывается преимущественно желанием общаться (запрашивать и получать информацию, влиять на поведение собеседника, выражать отношение к предмету общения, к собеседнику и самому себе);

— особенностями общения, когда человек выражает себя преимущественно в вербальных текстах, а именно адекватно воспринимает иноязычные речевые действия и поступки партнера и совершает свои собственные речевые действия и поступки в форме текстов;

— особенностями ориентации в познании мира, которая часто направлена на познание «жизни» языка и культуры, связанной с национальными языками.

Другими словами, ведущим качеством языковой личности является доминирующая речевая активность, стремление создавать вокруг себя сферу комфортных взаимоотношений в речевой (текстовой) материи.

Общеизвестно, что ребенок до девятилетнего возраста овладевает речью, которая является новообразованием в развитии его психических процессов.

Рассмотрим подробнее особенности психического развития ребенка данного возраста, которые необходимо учитывать при развитии языковой личности обучающегося.

Общеречевые способности

Психологи отмечают, что дети успешно пользуются родным языком: звуковым составом, словарем, грамматическим строем, они употребляют в своей речи на родном языке не только конкретные, но и

некоторые отвлеченные понятия, сложные слова, пользуются эпитетами. Характерной особенностью детской речи в этот период является ее «глагольность», наиболее частотны глаголы движения (прыгает, едет, бежит) и деятельности (рисует, поет, танцует).

Апперцепция¹

В родном языке роль апперцепции исключительно велика, она позволяет ребенку пользоваться догадкой во всех тех случаях, когда он неясно слышит речь на родном языке. Детям известно значение каждого слова, и держится оно в их памяти прочно. При изучении иностранного языка подобной апперцепции нет, что значительно осложняет процесс обучения, поэтому догадки и предположения являются чаще приблизительными, более произвольными и менее надежными.

Поэтому в процессе обучения необходимо развивать иноязычную апперцепционную основу (индивидуальный, в том числе речевой опыт). Это можно сделать, манипулируя словом в разных речевых контекстах.

Ситуативный характер речи

Речь детей носит преимущественно ситуативный реактивный характер, что свойственно диалогической речи. Ребенок мотивируется только ситуацией, а не личностным мотивом или деятельностью мотивами, направляющими его на изучение самой иноязычной речи.

С одной стороны, детям естественнее:

- задавать и отвечать на вопросы,
- характеризовать увиденное и услышанное (эмоциональное и оценочное отношение).

На это необходимо опираться в процессе обучения.

С другой стороны, учитель должен развивать:

- монологические обобщения,

¹ Апперцепция — свойство психики человека, выражающее зависимость восприятия предметов и явлений от предшествующего опыта данного субъекта, его прежних представлений [См. об этом: 2, с. 21].

— планирование действий (постановку ближних и дальних целей),

— рациональную оценку поступков на основе появляющейся у ребенка рефлексии.

Это возможно в том случае, когда ситуация приобретает повторяющийся для школьника поступочный характер.

Богатое воображение

Чтобы управлять процессом воображения, обогащая и углубляя его образную основу, необходимо учить ребенка соотносить образы с реальными предметами и их заместителями (картинно-изобразительными средствами, макетами, схемами, знаками и пр.), постоянно направляя активность ребенка на манипуляции с ними. Эти манипуляции должны сопровождаться речевыми действиями на иностранном языке.

Учитель помогает учащимся с помощью воображения выстраивать для себя мир иноязычной культуры, в чем-то совпадающей и в чем-то отличающейся от культуры своей большой и малой родины, и адаптироваться к этому миру.

Неустойчивое внимание и конкретно-образный характер памяти

Уже в старшем дошкольном возрасте происходит постепенный переход от непроизвольного к произвольному вниманию и памяти.

Однако произвольное внимание детей неустойчиво. Школьники быстро утомляются, любой раздражитель, даже не очень сильный, может нарушить внимание, переключить его на другой объект.

Для развития произвольного внимания надо устранять лишние раздражители, через каждые полчаса делать небольшие перерывы и переключаться на другие виды деятельности» (необходима большая динамика уроков). В нашем случае речь должна идти о частой смене иноязычных и инокультурных поведенческих ситуаций.

Другой особенностью детей этого возраста является конкретно-образный характер памяти, что обуславливает осознание цели в виде представления.

В этом случае цель проявляется не в словесно-логической форме, а в виде результата, который должен быть получен в виде: рисунка, который надо нарисовать; буквы, которую надо написать; ответа на загадку; образа героя, декламирующего рифмовку/стихотворение/считалку; фразы, которая должна появиться и пр.

В игре ребенок может сам выделить мнемическую цель, направленную на запоминание определенного материала, используя такие приемы, как проговаривание про себя и вслух, загибание пальцев, смысловое и ассоциативное связывание материала. Практически это можно осуществить, вводя в урок явную или мыслимую установку «давайте вспомним».

Элементы произвольного запоминания и внимания появляются при косвенном управлении извне. При обучении иностранному языку младших школьников важное значение приобретают средства, подкрепляющие внимание ребенка: проговаривание вслух, побуждение к точному выполнению словесной инструкции путем ненавязчивой демонстрации соответствующих действий.

Подражание и высокая внушаемость

Ребенок все еще планирует свою речь не на перспективу, а только на сиюминутные речевые действия. Младший школьник более привязан к ситуации, чем к содержанию предмета обучения.

Используя в обучении иноязычной речи высокую подражаемость и внушаемость школьников, учитель должен хорошо понимать, что школьник легко запоминает и воспроизводит непонятный ему текст, поскольку у него недостаточно развито смысловое запоминание. Задачей учителя является развитие смыслового запоминания, которому предшествует понимание запоминаемого. Это можно осуществить на основе вариативного наполнения смысловых структур иноязычного поведения.

Другой важной задачей для учителя является удержание постоянного внимания учащихся.

Этому способствуют разнообразные целевые установки, а также введение своеобразных ритуалов, которые видоизменяют деятельность детей. Это приветствие, прощание, использование принятых в стране изучаемого языка формул вежливости («Good morning!»),

«Good bye!», «How are you?», «Sorry»), переход к физкультурной зарядке (Action rhyme), коллективное поощрение, игровые ритуалы.

Приведенные ритуалы показывают детям, что урок начался, закончился, что сейчас последует определенный, положительно-эмоционально ожидаемый ими этап урока. Они обретают значение повторяющегося желанного события и естественным образом вызывают интерес к работе.

Повышенная эмоциональность

Эмоциональные неконтролируемые переживания школьников необходимо маркировать определенным смыслом.

Данная задача успешно решается в дидактической игре. Именно в ней происходит слияние детской непосредственности и повышенной эмоциональности с возрастающей произвольностью и направленностью на решение конкретных речевых задач. Имеющее место «вклинивание интеллектуального момента ... между переживанием и непосредственным поступком» (Л. С. Выготский) и ведет к развитию смыслового переживания.

Появляется эмоциональное предвосхищение (эмоции начинают предвосхищать ход выполнения решаемой задачи). В этом случае, эмоции не только регулируют поведение школьника, но и начинают запускать/тормозить деятельность, которая по опыту ему нравится/не нравится.

Впечатлительное восприятие

Оно поверхностно, недифференцированно, ребенок не видит своих ошибок.

В событийную канву дидактической игры следует включать моменты, когда от понимания иноязычной речи зависит поведение персонажей. При этом желательны рефлексивные отклики типа: «Как хорошо, что мы поняли! Что этому помогло?» и «Почему мы не поняли? Что надо сделать?».

Общеизвестно, что усвоение материала тем эффективнее, а его запоминание тем прочнее, чем больше органов чувств включено в работу.

Стоит учитывать большую эмоциональную впечатлительность ребенка этого возраста, который находится во власти яркого факта или образа. Он старается быть ближе к тому, что его заинтересовало, берет заинтересовавший предмет в руки, внимательно рассматривает его и, что для нас особенно важно, совершает с ним различные манипуляции, сопровождая их становящейся иноязычной речью.

Доминирующая двигательная активность

Ребенок обладает чрезмерной двигательной активностью.

Следует вводить в процесс обучения эпизоды ролевого сценического поведения школьников.

Наглядно-образное мышление

Чем больше двигательных реакций вырабатывается на слово, тем успешнее идет развитие обобщающей функции слова. С этой целью следует широко использовать предметы, их наглядно-образные заместители, паралингвистические средства (жесты, выражение глаз учителя, наклон головы, положение губ, оперирование пальцами рук и др.), интонационные возможности (эмфатическое и логическое ударение, тембр, паузацию, вариации ритма, мелодику).

Этому способствуют сюжетно-ролевые игры, игры с правилами, использование схем, картинок-символов, с помощью которых учитель побуждает ребенка применять уже известные лексические единицы и речевые образцы в новой привлекательной для него игровой форме.

Внутриречевое обобщение

В развитии мышления намечается переход от эгоцентризма (центрации) к децентрации.

Необходимо осуществлять переход от внешних наглядно-образных опор к внутренним словесно-речевым представлениям, которые в дальнейшем лягут в основу внутренней иноязычной речи.

Данное умение необходимо последовательно развивать при помощи заданий, побуждающих учащихся соединять слова, обозначаю-

щие конкретные предметы в смысловые группы слов на основе выделения существенных признаков предметов и явлений в рамках конкретных событийно-ситуативных единств.

Отсутствие переноса умений и навыков в новые ситуации

Ребенок способен лишь в незначительной степени к переносу умений и навыков в новые ситуации. Чтобы развивать эту способность, учителю следует прибегать к постановке вариативных ситуативных задач, которые обеспечили бы школьнику свободу выбора индивидуального решения.

Необходимо связывать приобретаемые знания, умения и навыки с усвоенными ранее или с личным опытом. При этом нужно намеренно делать ссылки на недавно полученный иноязычный поступочный речевой опыт учащихся.

Вышеперечисленные особенности психического развития детей младшего школьного возраста приводят нас к следующим заключениям, важным для понимания процесса становления языковой личности.

1. Обучение школьников начальной школы иноязычной речи необходимо строить с учетом:

- развитости их общеречевых способностей;
- ситуативного характера их речи;
- богатого воображения, связанного с манипуляциями с предметами и их заместителями;
- подражания и высокой внушаемости;
- конкретно-образного характера памяти;
- чувственного впечатлительного восприятия;
- наглядно-образного, преимущественно ситуативного мышления.

2. Следует учитывать тормозящие факторы:

- отсутствие иноязычной апперцепции;
- неустойчивое внимание;
- зависимость от внешних впечатлений;
- неразвитость смыслового запоминания;
- произвольную память небольшого объема;
- поверхностное и недифференцированное восприятие;

- конкретно-образное мышление;
- привязанность к ситуации;
- отсутствие переноса знаний, умений и навыков в новые ситуации.

3. Необходимо развивать:

- иноязычную апперцепционную основу;
- монологические обобщения, планирование действий, рациональную оценку поступков на основе появляющейся у ребенка рефлексии;

- произвольное внимание;
- произвольное запоминание;
- смысловое запоминание;
- личностные учебные и деятельностные мотивы;
- эмоциональное предвосхищение;
- внутренний план действий;
- иноязычную внутреннюю речь;
- перенос умений и навыков в новые ситуации.

Все эти тенденции необходимо учитывать в случае развития речи на иностранном языке: желания и готовности общаться, самовыражения в иноязычных речевых поступках, любопытства в отношении к иностранному языку и культуре.

Становление языковой личности предполагает возникновение и развитие иноязычной речевой готовности.

Ранее мы определили готовность (в нашем случае — иноязычная речевая готовность) как поступочное речевое состояние, реализуемое в виде возникающих внутренних импульсов:

- ориентации на совершение определенного речевого акта (готовность к осуществлению речевого акта предполагает достаточно развитые речевые навыки),

- вовлеченности в интригу событий,
- принятия условий поступочного поведения,
- целенаправленности (функциональное представление желаемого продукта или результата деятельности),

- планирования и предвидения результата (развитость внутреннего плана действий),

- эмоционального предвосхищения (чувство удовлетворения от предыдущих подобных иноязычных речевых поступков),

- личностной причастности,
- чувственного индивидуального опыта,
- иноязычной апперцепционной основы (опыт),
- рационального опыта,
- опыта в межличностных отношениях,
- смыслового опыта,
- долженствования,
- информативной насыщенности и расчлененности содержания предстоящего иноязычного поведения,
- эстетического императива (желание, чтобы мной любовались),
- удовлетворенности/неудовлетворенности результатом (самоконтроль, самооценка и саморегуляция) [3, с. 42].

Задача обучающего, как можно понять, состоит в реализации такого образовательного процесса, который был бы естественной средой для возникновения и развития вышеперечисленных импульсов (являющихся содержанием иноязычной речевой готовности) в психике обучающихся. Такой образовательный процесс, инициирующий возникновение побуждающих импульсов, и будет являться предпосылкой для развития иноязычной речевой готовности языковой личности.

Для понимания мотивирующей составляющей образовательного процесса, инициирующей возникновение побуждающих импульсов, мы пользуемся понятием *событийно-ситуативное единство* [1, с. 34—40]. Деятельность, как известно, свершается в ситуации, которая запускает мотивационный механизм и в которой осуществляется целеполагание. Ситуация локализует деятельность в пространстве и времени. Ситуация есть феномен актуализации проявления личности, активно осваивающей мир. Событие — «то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни» [2, с. 521].

В событийно-ситуативном единстве объединяются:

- а) событийность (значимость для человека);
- б) ситуативность (мотивирующее возбуждение, проистекающее от: пространственно-временных внешних обстоятельств, предмета речи-поступка, особенностей субъектов-участников, их действий с предметным наполнением, внутренних обстоятельств субъектов активности).

Сущность как человеческих отношений, так и самого человека лучше всего раскрывается через действие, через следование событий друг за другом. При этом, если наблюдается взаимосвязь событий, то можно ее представить как сюжет.

Сюжет необходим для того, чтобы придать образовательному процессу естественный характер протекания событий и ситуаций дидактической игры, изменения игрового пространства и, таким образом, управлять процессом обучения.

Сюжет определяется как упорядоченная причинно-следственная последовательность событий, имеющих определенный смысл для их участников, обуславливающих их поступочное поведение. Организация событий в виде сюжета в процессе обучения школьников необходима для вовлечения детей в динамику деятельности, которая становится для них значимой.

Однако ни сам сюжет, ни составляющие его события не локализуют речевые поступки в пространстве и времени. Это делает ситуацию, которая понимается как факт раздражимости психики ребенка.

Процесс обучения можно представить как последовательность сюжетов, которые коррелируют с традиционными темами, но представляются ученикам как ожидающие их увлекательные, но еще не названные события.

Так, например, тема «Знакомство» превращается в сюжет «Нам предстоит познакомиться с героями сказок народов, которые говорят на коми и английском языках, и научить их знакомиться друг с другом и с героями русских сказок».

Сюжет для школьников должен представлять интригу. Это означает, что событийная канва сюжета должна быть организована так, чтобы события и их последовательность и взаимообусловленность возбуждали любопытство и догадку школьников неожиданностью и новизной завязки действия.

Так, сюжет «Нам предстоит познакомиться с героями сказок народов, которые говорят на коми и английском языках, и научить их знакомиться друг с другом и с героями русских сказок» становится интригующим благодаря событийному введению «Мы попали в волшебный лес».

Использование событийно-ситуативных единств в качестве единицы организации обучения позволяет решить следующие вопросы:

— создание классификации обобщающих событий-потребностей, которые могут многократно повторяться в различных учебных сюжетах;

— формирование составляющих поступочной готовности, в том числе иноязычных, благодаря возможности многократного целенаправленного повторения обобщающих событий-потребностей;

— организовать обучение в содержательные блоки, характеризующиеся целостностью и завершенностью, связывая событийно-ситуативные единства интригой сюжета.

Таким образом, процесс формирования иноязычной речевой готовности языковой личности младших школьников будет успешным в случае, если учитель будет иметь представление:

- о проявлениях языковой личности;
- возрастных особенностях детей младшего школьного возраста;
- компонентах иноязычной речевой готовности;
- приемах организации (мотивации) процесса обучения;
- приемах управления процессом обучения.

* * *

1. Гурленов В. М. Организация и управление процессом обучения иностранному языку обучающихся // Вестник Коми государственного педагогического института. Научно-методический журнал. 2007. Вып. 5. С. 32—48.

2. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Изд. 24-е. М.: Оникс; Мир и образование, 2008. 640 с.

3. Трофимова Ю. И. Формирование полиязычной готовности перво-классников при обучении родному, региональному и иностранному языкам: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Сыктывкар, 2009. 176 с.

УДК 331.108.45:37

Н. В. Минаева

**К вопросу об особенностях проектирования
профессионального развития педагогических работников**

Статья посвящена актуальной проблеме профессионального развития преподавателей. В настоящее время изменилось значительное количество нормативно-правовых документов в области образования, в том числе уточняющих квалификационные требования к педагогам, к их профессиональному уровню. В ходе изучения и анализа нормативно-правовых документов, в частности профессионального стандарта педагога профобразования, автор указывает на необходимость непрерывного образования педагогического работника в формате индивидуальных траекторий профессионального развития.

Ключевые слова: образование, профессиональное развитие научно-педагогических кадров, индивидуальный план профессионального развития педагога, виды профессионального развития.

N. V. Minaeva. Revisiting the Designing of Educator Professional Development.

This article is dedicated to the challenging issue of educator professional development. By now, a considerable number of regulatory and legal documents in the field of education have undergone changes, including documents which specify eligibility requirements for educators and their proficiency. Throughout the course of the document review, in particular, professional standards for vocational education teachers, the author points out the necessity of continuing education for teachers in the form of individual professional development trajectories.

Keywords: education, professional development of academic and teaching staff, teacher's individual plan for professional development, kinds of professional development.

В сентябре 2015 г. приказом Минтруда и социального развития России был утвержден профессиональный стандарт «Педагог про-

фессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования», который вступил в силу с 01 января 2017 г. [1]. Данный нормативный акт содержит характеристику обобщённых трудовых функций по педагогическим должностям, в частности требования к образованию и обучению; требования к опыту практической работы и иные особые условия допуска к работе. Кроме того, в пределах трудовых функций для педагогических работников предусмотрены конкретные трудовые действия, необходимые знания и умения для осуществления педагогической деятельности.

Анализ данного документа свидетельствует о необходимости систематического повышения квалификации педагога, его обучения на программах профессиональной переподготовки, стажировки или проведения иной практикоориентированной деятельности в разных формах, в том числе занятия научной деятельностью. Как видим, в целом условия, определенные нормативным актом, выходят за рамки привычного представления о повышении квалификации педагога. При этом данные условия становятся юридически обязательными, наряду, например, с конкурсным избранием.

Таким образом, основная идея подготовки и развития педагогических кадров — необходимость непрерывного образования педагога, то есть «образования через всю жизнь». Идея реализуется вузами главным образом в разработке системы непрерывно действующего профессионального развития научно-педагогических кадров, в том числе индивидуальных траекторий профессионального развития. Предполагается, что профессиональное развитие должно быть тесно связано с продвижением по службе, с приобретением новых, востребованных временем компетенций, с оценкой качества образования, наконец — с уровнем и структурой заработной платы, применением мер поощрения и др.

Заметим, что заявленная идея для нашей страны не нова; например, она активно используется в таком институте, как государственная служба, где регламентирована законодательными и нормативно-методическими документами. Между тем в образовании реализация индивидуальных траекторий профессионального развития педагога широко не применяется. При этом очевидно, что переход к индивидуальным образовательным траекториям обеспечит учет ва-

риативности индивидуальных особенностей образования каждого преподавателя (в том числе уровни базового образования), наличие дополнительного профессионального образования по профилю педагогической деятельности и др.

Безусловно, индивидуальный план профессионального развития педагога должен разрабатываться совместно преподавателем и его непосредственным руководителем (заведующим кафедрой, деканом факультета, директором института). Оптимальный срок, на который план формируется — три года. Индивидуальный план преподавателя, конечно, должен соотноситься и с его должностной инструкцией, и с итогами конкурсного избрания (аттестации), и с планом работы вуза с кадровым резервом, и с результатами осуществления наставничества. Принципиально значимой является сопряженность индивидуального плана и стратегии развития образовательной организации.

Итак, цели профессионального развития вытекают из оснований требований нормативных документов к уровню профессионального развития педагога (квалификационные требования), а также требований должностной инструкции, локальных нормативных актов вуза и др. Сравнительный анализ квалификационных требований преподавателя вуза (ассистента/преподавателя/старшего преподавателя/доцента/профессора), требования нормативных документов позволяют определить цели индивидуального профессионального развития преподавателя и закрепить их в плане в следующих формулировках:

- получение дополнительных профессиональных знаний, умений, навыков, необходимых для выполнения профессиональной деятельности;

- актуализация профессиональных знаний, умений, навыков в связи с необходимостью освоения современных методов профессиональной деятельности педагога, в том числе по профилю педагогической деятельности;

- получение и развитие практических навыков и умений (опыта работы) в области профессиональной деятельности по замещаемой (резервируемой) должности;

- проведение систематических занятий научной, методической, художественно-творческой или иной практической деятельно-

стью, соответствующей направленности (профилю) образовательной программы и (или) преподаваемому учебному курсу, дисциплине (модулю);

— иные цели, направленные на повышение эффективности исполняемых должностных обязанностей.

Безусловно, в индивидуальном плане могут быть отражены следующие виды профессионального развития:

1) дополнительное профессиональное образование (курсы повышения квалификации или программа профессиональной переподготовки, направленность (профиль) которой соответствует преподаваемому учебному курсу, дисциплине (модулю).

2) иные мероприятия по профессиональному развитию преподавателя, которые могут включать в себя:

— обучающие мероприятия (тренинги, семинары, мастер-классы, посещение открытых лекций и др.);

— мероприятия по обмену опытом (участие в научных и научно-практических конференциях, форумах, круглых столах, иные мероприятия по обсуждению результатов научно-педагогической деятельности в педагогическом сообществе; представление результатов научно-исследовательских работ в виде монографий, статей в изданиях различного уровня, апробация результатов научно-исследовательских работ в виде докладов, презентаций и др. на научных форумах различного уровня; стажировка; временное замещение (исполнение обязанностей) по иной педагогической должности в период временного отсутствия основного работника (зав. кафедрой, директора института);

— проектно-экспертная деятельность (разработка и реализация проектов для решения профессиональных проблем, выявленных в ходе стажировок; участие в качестве экспертов в мероприятиях органов государственной власти и управления, предприятий и организаций; работа в составе рабочих, экспертных групп, координационных и консультативных органов, оппонирование научно-квалификационных работ (диссертаций), подготовка отзывов об авторефератах научно-квалификационных работ (диссертаций), экспертиза проектов и программ, работа в качестве эксперта в научных фондах и др.;

— самообразование (изучение нормативных правовых актов, федеральных государственных образовательных стандартов, регла-

ментирующих профессиональную деятельность; изучение научно-практической, методической литературы, учитывающих специфику профессиональной педагогической деятельности);

— другие (напр., разработка и актуализация научно-методического обеспечения реализации курируемых учебных курсов, дисциплин (модулей), создание, разработка учебников, учебных пособий, методических и учебно-методических материалов, электронных курсов; аттестация в ученом звании и др.).

Таким образом, ожидаемая результативность выполнения мероприятий профессионального развития должна определяться поставленными целями и соответствовать трудовой функции педагога. Результатом достижения целей являются конкретные изменения количественного и качественного характера педагогического работника, а именно: внедрение в практику педагога новых профессиональных практикоориентированных знаний для повышения качества профессиональной деятельности, в том числе по профилю преподаваемых дисциплин, приобретение преподавателем нового опыта профессиональной деятельности, обеспечение поддержания уровня квалификации, необходимого для качественного исполнения должностных обязанностей.

* * *

1. Об утверждении профессионального стандарта «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования» : приказ Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 08.09.2015 № 608н. URL: <http://www.pravo.gov.ru>.

УДК 008 (091)

В. Д. Черный**Древнерусская лицевая Псалтирь как первая учебная книга по изобразительному искусству**

Статья посвящена анализу различных форм образной интерпретации текста (тропам) лицевой Псалтири, имеющим вид обобщений, сравнений и иносказаний. Собранные в одной книге, которая использовалась на Руси в учебных целях, миниатюры вместе с соответствующим текстом давали наиболее полное представление об образном строе средневекового изобразительного искусства.

Ключевые слова: лицевая Псалтирь, обобщение, сравнение, иносказание, искусство Древней Руси.

V. D. Chernyy. Old Russian facial Psalms as the first educational book on fine arts

The article is devoted to the analysis of different forms of figurative interpretation of the text (trails) of facial Psalms, having the form of generalizations, comparisons and allegories. Collected in one book, which was used in Russia for teaching purposes, the thumbnails along with the text gave the most complete picture of the pictorial style of medieval art.

Keywords: facial Psalms, generalization, comparison, allegory, art of Ancient Russia.

Известно, что в Древней Руси Псалтирь была одной из самых читаемых книг Священного Писания [13, с. 814—856]. Очевидно, эту книгу перевели на русский язык в числе самых первых после принятия христианства. Псалтирь, написанная на отдельных дощечках, найденная археологами в Великом Новгороде в 2000 году, сохранила для нас и первые образцы письменности на русском языке, относящиеся к первой четверти XI века [7, с. 202—209]. Тексты псалмов, просто изложенные, емкие по содержанию, облаченные в поэтическую форму, легко воспринимались и запоминались, часто истолко-

вывались и повсеместно цитировались [6, с. 14—20]. Не случайно ее так высоко чтит многие поколения христиан. По словам Афанасия Великого, в Псалтири «измерена и объята вся жизнь человеческая, все состояние души, все движения мысли, так что в человеке нельзя ничего найти более» [1, с. 32]. По этой причине до появления азбук и азбуковников во второй половине XVI века именно Псалтирь была основной учебной книгой [9, с. 124—125].

Миниатюрам псалтирей было посвящено немало разных по тематике работ [16, с. 99—106, 256—260, 276—283 и др.]. Самый весомый вклад в их изучение внес Г. И. Вздорнов, опубликовавший в 1978 г. двухтомник, в состав которого вошло факсимильное издание Киевской псалтири 1397 г. и фундаментальное исследование [6]. Ученый не ограничился характеристикой одной, пусть и выдающейся рукописи, а представил общую картину бытования и развития русских и зарубежных лицевых псалтирей. Однако до настоящего времени специальных работ о значении иллюминированной Псалтири как учебной книги по изобразительному искусству так и не было написано.

Лицевые псалтири разных типов обладали своей спецификой. Дополненные множеством разнообразных по назначению, размерам и содержанию миниатюр, они давали **наглядное** представление о мире, человеке и нравственных ценностях, приведенных в «христианской редакции». Сюжеты и персонажи Священного Писания возводились здесь в образцы, сохранявшие непреложную ценность и актуальность для повседневной жизни каждого христианина. При этом иллюминированные рукописи предлагали своеобразную расшифровку тех форм образной интерпретации, какую повсеместно использовала древнерусская живопись. Это позволяло средневековым читателям лицевой Псалтири адекватно понимать сложный иносказательный образный язык средневекового искусства.

Выделяется три основных типа лицевых псалтирей — историческая, толково-прообразовательная и смешанная, которым соответствуют три системы соотношения миниатюр с текстом. Как отмечал Г. И. Вздорнов, если художники должны были представлять исторические события, то они «пользовались большими миниатюрами, заполняющими либо целый лист рукописи, либо значительную часть листа<...> Если же требовалось с помощью рисунков разъяснить про-

образовательный, тайный смысл Псалтири, истолковать ветхозаветные образы...», то они размещали соответствующие изображения на полях. Третья, смешанная редакция, объединяет сцены неодинакового размера, которые «помещаются то на отдельных листах, то в тексте, то на полях» [6, с. 58—64]. Особый интерес для нас представляют толкующие маргинальные миниатюры исторического типа лицевых псалтирей, посредством рисунка объясняющие содержание текста и помогающие обывателю «прочитать» аналогичные изображения и в других произведениях изобразительного искусства. Заметим, что в иконах и фресках, с которыми ежедневно сталкивался древнерусский обыватель, отсутствие развернутого текстового сопровождения (использовались только краткие подписи) не позволяло сопоставить литературную основу с изображением сюжета и адекватно его интерпретировать.

Хотя в Древней Руси существовало представление о том, что любые изображения являются «Библией для неграмотных» [15, с. 75], даже наши образованные современники без специальной подготовки не смогут до конца понять увиденные сюжеты. Причины трепетного отношения к произведениям художественного творчества в период средневековья объясняются принципиально иным восприятием образов нашими предками. Как отмечал известный богослов преподобный Феодор Студит, отстаивавший христианское видение мира в полемике с иконоборцами, в сферу внимания человека должно попадать не только то, что «подлежит ощущению, осязанию и имеет цвет», но и все то, что «через созерцание разума обнимается мыслью» [14, с. 126]. Соответственно, различались и формы познания всего виденного — «телесными очима» и «духовными очима», иначе говоря, глазами и мыслью. «Видимые красоты» мира, по Псевдо-Дионисию, должны были воплощаться в «сходных» (подобных) образах. Итак, для обозначения всего божественного («выражения сущности Абсолюта» и связанного с ним «невидимого мира») в изобразительном искусстве использовались «несходные», или «неподобные подобия» [2, с. 217]. Таким образом, средневековое христианское искусство оперировало как *узнаваемыми*, так и *воображаемыми* составляющими. При этом именно через последние передавался самый сокровенный смысл изображения, т. е. того, что простым смертным не дано было увидеть.

Если современный художник, формируя образный строй своих произведений, полностью отталкивается от собственных ощущений, которые в свою очередь аккумулируют его знания и опыт, то его древнерусский предшественник в гораздо большей мере зависел от существовавших тогда принципов и традиций. В их основе лежит четкая соотнесенность картины мироздания с «чином» (т. е. особым порядком) ее восприятия и повторения в изображениях, имевшим свою градацию и особенности. Наиболее полно и последовательно комплекс таких приемов (тропов) выражения визуальных образов представляет именно лицевая Псалтирь. В её арсенал входил целый набор таких приёмов, с помощью которых в прямой или иносказательной форме раскрывался и истолковывался смысл изображений: «тождества», «уподобления», «аллегии», «олицетворения», «символы», «притчи» [6, с. 58—64.].

Пожалуй, самую распространенную часть таких тропов составляют изображения, ориентированные на прямую передачу объектов окружающего мира, именуемые «тождествами», или «буквализмами». Однако видеть здесь буквальную передачу натуры все-таки нельзя, т. к. художник выходит на высокий уровень образного обобщения объекта своего изображения, отказываясь от множества деталей. В них одно дерево может обозначать лес, крепостная башня — целый город, несколько воинов — многочисленное войско и т. д. Этот способ передачи информации специалисты называют «показ целого частями» [11, с. 204]. Впрочем, без использования подобного приема не в состоянии обойтись и художники нашего времени. Разница состоит в том, что древние мастера отдавали предпочтение типологическим, а не своим индивидуальным характеристикам, т. е. применяли этот прием как штамп. Задачи подобных образов, воспринимаемых «телесными очами», — передать узнаваемые внешние черты мира, созданного Богом. Иначе говоря, изображение должно было показать то, что доступно увидеть человеку в окружающей его среде («видимом мире»).

Довольно широко в художественном творчестве использовались и различного рода «сравнения» и иносказания, которые в средние века «учили читать мир как книгу, написанную Богом... по аналогии... с символично-аллегорическим прочтением Книги Бытия, также возводимой религиозной традицией к божественному автору»

[4, с. 217]. Эти сравнения отсылали средневекового читателя и зрителя, прежде всего к Библии — Ветхому и Новому Заветам, к самым известным событиям и персонажам, в них описываемым, а также к доступным им в то время ассоциациям.

В категорию «сравнений» входят и так называемые уподобления, когда один персонаж уподобляется другому, еще более известному, что передается чаще всего посредством смысловых и внешних признаков. Например, изображение царя Давида с крестчатым нимбом в Псалтири указывает на его сравнение с Христом, которому присуща такая форма светового диска. Использование образа царя Давида как прообраза Христа вполне объяснимо — он в данном случае выступал как кровный предок Иисуса и предвестник (пророк) Его появления. Следует заметить, что «уподобления» как исторические ассоциации, часто использовались и в средневековой литературе. В частности, Иван Грозный нередко «уподоблялся» и византийскому императору Константину, и русским князьям — Владимиру Мономаху, Александру Невскому, Дмитрию Донскому, Ивану III и другим лицам [10, с. 195].

Другую группу сопоставлений представляют «аллегии». Переданные посредством данного тропа образы формально не совпадают с тем объектом, к которому они возводят (это «неподобное подобие») и не отличаются устойчивой с ним связью. Однако смысловая связь, пусть и весьма отвлеченная, в «аллегии», несомненно, присутствует. К таковым относятся изображения птицы, сидящей на вершине горы (обозначение души человеческой), старика с клюкой (старости), человека с невообразимо длинным языком (клеветы)...

Своеобразием с точки зрения реалистической живописи отличается прием «олицетворения», когда обликом человека наделялись Земля, море, река, солнце, луна, ветер... При этом, если основная часть этих объектов обозначалась в полный рост, то солнце и луна — как фигурами, так и личинами. В виде человекоподобного существа художники передавали также «утро» (юноша в царской короне), «правду», «мир», «ад»... Особенно отталкивающее впечатление производит образ ада своими массивными формами с взлохмаченными волосами, сознательно выкрашенными в грязно-коричневый цвет.

Примеры «олицетворений» обыватель мог часто встретить в композициях «Крещение» («Богоявление»), где показано, как во

время крещения Иисуса Христа, персонифицированные Море, подобное женщине, и река Иордан, подобная мужчине, приходят в движение.

Самые многозначительные по своему содержанию изображения передавались в лицевой Псалтири в символах, т. е. знаках, отличающихся своей устойчивой зависимостью от объекта изображения. Пожалуй, наиболее известные примеры данного рода являют собой такие аксессуары, как кресты, символизирующие Иисуса Христа, нимбы — святость персонажей, короны — царское достоинство, оружие — воин и т. п. Столь же очевидным признаком были свитки в руках пророков. В некоторых случаях символы передавались на миниатюрах и других видах изображений в аллегорической форме, например, на Христа могли указывать изображения рыбы или агнца.

Сложное сочетание различного рода иносказаний, прежде всего смысловых, представляли собой притчи — повествования поучительного характера. Например, притча, призывающая не рыть другому яму. В иллюстрации показаны человек с лопатой и ангел, сталкивающий его в подготовленную кому-то ловушку.

Необходимо отметить, что вплоть до середины XVI в. притчи не получили применения в древнерусской станковой и монументальной живописи и поэтому читателям лицевой Псалтири не удавалось часто видеть изобразительные версии притч. Их распространение стало повсеместным только после официального решения Церковного собора 1554 г. разрешить «приточное» письмо [12, с. 38].

Детально расписанные и образно истолкованные сюжеты христианской истории, их глубокий назидательный подтекст давали читателю иллюминированной Псалтири возможность за счет ассоциаций составить более полное впечатление о содержании образов средневековой живописи и смысле собственного бытия. Таким образом, путем сопоставления материальных и духовных объектов, событий и лиц библейской истории или участников мирской ситуации, среды обитания и дикой природы в сознании человека устанавливалась пространственно-временная и предметная связь всего божественного мира [8, с. 180].

Все типы образов (тропы), присутствующие в лицевых толковых Псалтирях, получили свое развитие и широкое применение в художественной практике православного искусства. Они нашли отраже-

ние в иконах, фресках и миниатюрах лицевых рукописей, произведениях декоративно-прикладного искусства, а позже, в Новое время, — в религиозных картинах русских художников.

Подводя итоги проведенной работе, заметим, что лицевая Псалтирь как своеобразный, но наиболее последовательный источник информации о языке древнерусского искусства не отличалась всеобщей доступностью и охватывала далеко не все аспекты художественного творчества. Она не учила основам ремесла — рисунку и живописи. Главное, что давала эта книга — понимание образного строя изображений православного искусства. Заставляла задуматься о сложном культурно-историческом контексте событий христианской истории. Благодаря запечатленным в ней визуальным истолкованиям, становился понятным язык средневековых произведений, расширялся кругозор ее пользователя, а вслед за этим — и нравственный смысл его бытия. Восстановление связи художественного образования с традициями христианского искусства (речь идет не о прямых заимствованиях приемов) позволит не только понять древние произведения, но и обогатить представления современного человека о культурном наследии Древней Руси, а профессиональным художникам — сделать более разнообразным язык современной живописи.

* * *

1. Афанасий Великий, святитель. Толкование на псалмы: в 4 т. М.: Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1994. Т.4. 436 с.

2. Бычков В. В. Некоторые приемы художественной интерпретации мифологического текста в древнерусской живописи // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С 112—127.

3. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI—XVII веков. М.: Мысль, 1995. 637 с.

4. Бычков В. В. Эстетика отцов церкви: Апологеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995. 503 с.

5. Вздорнов Г. Исследования о Киевской Псалтири. М.: Искусство, 1978. 171 с. + Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП F.6) М.: Искусство, 1978 (факсимильное издание).

6. Живаева О. О. Русские рукописные Псалтири в богослужебной традиции Древней Руси // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 11 (147), ноябрь. С.14—20.

7. Зализняк А. А., Янин В. Л. Новгородская Псалтирь начала XI века — древнейшая книга Руси // Вестник ВАН. 2001. Т. 71. № 3. С.202—209.

8. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 360 с.

9. Мумрикова Л. И. От светского букваря к православному // Московские епархиальные ведомости. 2013. № 11—12. С. 123—129.

10. Патриаршая или Никоновская летопись. Полное собрание русских летописей. М.: Наука, 1965. Т. 13. С. 195.

11. Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей: к истории русского лицевого летописания. М.: Наука, 1965. 336 с.

12. Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40—70-х годов XVI в. М.: Наука, 1972. 193 с.

13. Порфирьев И. Я. Употребление книги Псалтирь в древнем быту русского народа // Православный собеседник. 1857. Кн. 4. С. 814—856.

14. Творения преподобного Феодора Студита в русском переводе. СПб.: Издательство С.-Петербургской духовной академии, 1907. Т. 1. 992 с.

15. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. М.: Издательство Западно-Европейского экзархата Московского патриархата, 1989. 475 с.

16. Черный В. Д. Русская средневековая книжная миниатюра: направления, проблемы и методы изучения. М.: РОССПЭН, 2004. 592 с.

РЕЦЕНЗИИ

ББК 63.3(2)6+63.3(2)6-28

О. В. Золотарев

**Рецензия на монографию В. В. Комиссарова
«“Этого ожидали...”»: роман И. А. Ефремова
“Туманность Андромеды” и футуристические проекты
советской интеллигенции». Иваново: ПресСто, 2017. 116 с.**

Рецензируется монография В. В. Комиссарова, посвященная творчеству писателя-фантаста и ученого И. А. Ефремова. Раскрывается ее основное содержание и ключевые идеи.

Ключевые слова: советская историография, научная фантастика, интеллигенция, И. А. Ефремов.

O. V. Zolotarev. Review on the monograph: Komissarov V. V. “Its was expected....”: the novel by I. A. Efremov “Andromeda Nebula” and futuristic projects of the Soviet intelligentsia. Ivanovo: PresSto, 2017. 116 p.

The monograph by devoted to works of science fiction writer and scientist I. A. Efremov is reviewed. Its main contents and key ideas are shown in article

Keywords: soviet historiography, science fiction, intelligentsia, I. A. Efremov.

Центр интеллигентоведения, работающий в Ивановском государственном университете, в очередной раз порадовал интерес-

ной монографией. В издательстве «ПресСто» вышла книга недавно защитившего докторскую диссертацию доцента Ивановской государственной сельскохозяйственной академии им. Д. К. Беляева Владимира Вячеславовича Комиссарова. Она посвящена весьма любопытной тематике — в ней анализируется значение и влияние романа известного советского писателя-фантаста и ученого И. А. Ефремова «Туманность Андромеды» на развитие научной фантастики и формирование общественно-политического дискурса советской интеллигенции, на футуристические проекты отечественных интеллектуалов. Настоящая публикация продолжает цикл работ В. В. Комиссарова, анализирующих значение научно-фантастической литературы как фактора формирования сознания советской интеллигенции в 1950—1980-х годах. Предыдущие исследования автора вызвали неподдельный интерес научной общественности [2; 4].

Издание приурочено к 60-летию первой публикации романа. Автор справедливо отмечает, что значение выхода в свет «Туманности...» в истории советской фантастики, в развитии мировоззрения советской интеллигенции настолько значимо, что не позволяет обойти вниманием данный своеобразный «юбилей» первой публикации [5, с. 3].

Действительно, начало расцвета советской фантастики можно отсчитывать именно от издания «Туманности Андромеды» И. А. Ефремова. И это, по мнению В. В. Комиссарова, отнюдь не случайность. Дело в том, что этого ученого и писателя можно считать производным советской системы. Он вступил во взрослую жизнь при советской власти, и именно при ней достиг определенных высот в научной деятельности, став известным палеонтологом и геологом. Однако не только наукой ограничивались его интересы. Увлеченность литературной деятельностью и врожденные способности к писательскому труду позволили ему достаточно быстро занять почетное место и в советской фантастике. Его звездным часом стала публикация «Туманности Андромеды». После выхода в свет в 1957 году этого романа можно было говорить о феномене И. А. Ефремова. Ведь за этим последовали популярность, огромные тиражи, во многих зарубежных изданиях повести и рассказы писателя представляли советскую фантастическую литературу.

Как полагает В. В. Комиссаров, явление феномена И. А. Ефремова можно рассматривать только в контексте развития всей российской и советской интеллигенции. Не секрет, что значительная популярность научно-фантастического жанра в СССР в 1960—1980-х годах стала следствием духовных и интеллектуальных исканий советской интеллигенции. И произведения И. А. Ефремова «появились в подходящее время и в нужном месте» [5, с. 19, 31].

Еще раз отметим, что научно-фантастическая литература стала важнейшим фактором формирования интеллигентского сознания в 1960—1980-е годы. Поэтому труды многих советских фантастов (таких, как братья Стругацкие, И. А. Ефремов и др.) были самыми популярными и читаемыми произведениями отечественной интеллигенции. Во многом это объяснялось полукритическим настроем советских интеллектуалов, разделявших многие взгляды диссидентской культуры, а научная фантастика позволяла обходить многие цензурные ограничения, ставить и обсуждать острейшие проблемы. Кроме того, данный жанр в определенной степени давал возможность «уйти от реальности», был своего рода защитным механизмом. Именно эти факторы во многом обеспечили огромнейшую популярность научной фантастики среди советской интеллигенции.

И, конечно, одной из самых волнующих интеллигенцию проблем была в условиях быстрого научно-технического прогресса и, казалось, близкой победы коммунизма попытка спрогнозировать будущее человеческой цивилизации, которая в советский период истории реализовывалась интеллигенцией через фантастическую литературу. Советские интеллектуалы, учитывая особенности фантастического жанра, позволявшие обходить многие цензурные ограничения, пытались таким образом домыслить то, что не было сказано официальной пропагандой. Именно этим путем осуществлялась прогностическая, политическая и идеологическая функция интеллигенции.

Поэтому И. А. Ефремов в своих произведениях писал о будущем обществе. И оно было наделено чертами как коммунистической, так и постиндустриальной цивилизации. Конечно, определенное сходство между этими мечтами есть: как коммунизм, так и постиндустриализм реальны только при таком развитии производительных сил, который обеспечивает (при минимальных затратах) практически неограниченный уровень удовлетворения материаль-

ных потребностей. В этой связи стоит еще раз напомнить, что произведения И. Ефремова появились на волне научно-индустриального подъема 1950-х годов, когда советские люди тянулись к будущему и мечтали о коммунистическом обществе. И его популярность объясняется во многом тем, что писателю удалось отойти от ограниченного понимания жанра фантастической прозы, присущей литературе «ближнего прицела» и создать масштабную социально-философскую утопию в рамках марксизма. При этом И. А. Ефремов фактически исчерпал жанр коммунистической утопии. Действительно, больше никому из авторов 1960-х годов не удалось написать ничего столь же значимого. Возможно, такую задачу мог решить и кто-то другой, но, как справедливо говорит В. В. Комиссаров, «пальма первенства досталась именно ему» [5, с. 104].

Но И. А. Ефремов интересен не только своими футуристическими проектами. По своим социопрофессиональным характеристикам он представляет типический образ советского интеллигента 1950-х годов. Пережив ужасы гражданской войны, он смог реализоваться как ученый. И. А. Ефремов, как отмечает автор монографии, не просто разделял господствующую в стране идеологию, он пытался творчески ее переосмыслить. Именно поэтому романы И. Ефремова не только соответствовали духу времени, но и стали своеобразной «поворотной вехой» в развитии советской фантастической прозы. Это отмечали и другие корифеи советской фантастики, братья Стругацкие: «Мы понимали ... что Ефремов создал мир, в котором живут и действуют люди специфические, небывалые еще люди, которыми мы все станем (может быть) через множество и множество веков, а значит, и не люди вовсе — модели людей» [1, с. 67]. Фактически, по мнению В. В. Комиссарова, миры И. А. Ефремова являлись антитезисом футуристическому проекту западной фантастической прозы (в особенности Э. Гамильтона) [5, с. 102—103].

И здесь нам хотелось бы немного покритиковать В. В. Комиссарова. Не совсем оправданным видится некоторая отстраненность автора от «будней современности». Напомним, в монографии речь идет о временах, которые, в общем-то, еще не стали историей. А ведь не секрет, что сегодня фантастический жанр не является, как в советское время, властителем дум интеллектуалов; в нем к тому же преобладают отнюдь не оптимистические оценки нашего будущего. Почему

так произошло? Возможно, ответ на данный вопрос следует искать именно в анализе увлечения фантастическим жанром интеллигенцией в 1950—1980-х годах.

Ведь уже и для позднего И. А. Ефремова был характерен определенный социальный пессимизм. В 1969 году в одном из своих писем он замечал: «Все разрушения империй, государств и других политических организаций происходят через утрату нравственности... Когда для всех людей честная и напряженная работа станет непривычной, какое будущее может ожидать человечество? Кто сможет кормить, одевать, исцелять, перевозить людей? Бесчестные, каковыми они являются в настоящее время, как они смогут проводить научные и медицинские исследования... Поколения, привыкшие к честному труду, должны вымереть в течение последующих 20 лет, а затем произойдет величайшая катастрофа в истории в виде широко распространяемой технической монокультуры, основы которой сейчас упорно внедряются во всех странах, и даже в Китае, Индонезии и Африке» [3, с. 189—190].

А последние события (прежде всего развивающийся системный кризис) придали этим догадкам особое звучание. Становится ясно, что постиндустриальный переход будет непростым, со значительными экономическими, политическими и социальными потрясениями.

* * *

1. Вишневский Б. Н. Аркадий и Борис Стругацкие: двойная звезда. СПб., 2004. 237 с.

2. Ершова Э. Б. История советской фантастики через призму интеллигентоведения // Интеллигенция и мир. 2013. № 1. С. 120—123.

3. Ефремов И. А. Переписка с учеными. Неизданные работы. Научное наследство. М.: Наука, 1994. Т. 22. 352 с.

4. Золотарев О. В. Рец на кн.: Комиссаров В. В. Научно-фантастическая литература в жизни советской интеллигенции 1940—1980-х годов: некоторые социально-исторические аспекты. Иваново: ПресСто, 2010. 104 с. // Человек, культура, образование. 2011. № 1. С. 165—170.

5. Комиссаров В. В. «Этого ожидали...»: роман И. А. Ефремова «Туманность Андромеды» и футуристические проекты советской интеллигенции. Иваново: ПресСто, 2017. 116 с.



Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина
Институт культуры и искусства

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Сообщаем Вам, что с 2018 года возобновляется проект ежегодных международных научных конференций «Семиозис и культура». В 2018 году XIII Международная научная конференция **«Семиозис и культура: человек в современном коммуникативном пространстве»** пройдет на базе Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина. Изучение человека и современных коммуникационных процессов в культуре и обществе является мультидисциплинарной задачей, предполагающей интегрирование усилий ученых в разных областях социально-гуманитарного знания. Для участия в конференции приглашаются культурологи, философы, социологи, антропологи, экономисты, психологи, филологи, историки, этнографы, журналисты, специалисты в области образования.

Срок проведения конференции: 13—15 декабря 2018 года

Место проведения: Институт культуры и искусства ФГБОУ ВО «СГУ им. Питирима Сорокина» (г. Сыктывкар, Октябрьский пр., 55а)

Основные направления работы конференции:

В рамках работы конференции планируется проведение пленарного и секционных заседаний. Поступившие материалы будут сгруппированы по направлениям:

- Коммуникативное пространство и его особенности в современном мире.
- Человек как проблема философии, антропологии и социологии культуры.
- Информационное пространство России: исторические истоки и современное состояние.
- Человек в условиях современной социальности: сетевое общество, индивидуализированное общество, «конец социального»?
- Дигитализация как феномен современной социокультуры: когнитивные, социальные, семиотические, психологические аспекты.
- Информационные кампании и «войны» как фактор формирования общественного мнения.
- Искусство в пространстве коммуникации.
- Рынок «культурных товаров» и его современная специфика.

- Актуальность исторического дискурса: человек и история.
- Историко-художественная динамика литературного текста: антропология, социология, семиотика.
- Языковые процессы современности: человек и язык.
- Антропология знаковых систем, языки и коды современной культуры.
- Миф в традиционной и современной культуре: политические, социальные, научные мифы и др.
- Трансформации субъективности: история и современность.
- Сознание и текст как источник социокультурного семиозиса: художественные модели и когнитивные трансформации.
- Государственная культурная политика и задача формирования «социально ответственного человека».
- Современное образование: социально-культурные проблемы и задачи.

Регламент выступлений на секционных заседаниях: 10 минут.

Принятые материалы будут опубликованы в сборнике научных статей; часть статей будет опубликована в журнале «Человек. Культура. Образование» (ВАК).

Основные контрольные сроки:

Прием заявок: до 1 июля 2018 (заполняется электронная форма)

Прием материалов: до 1 октября 2018 (статьи высылаются на адрес semeiosis@syktsu.ru).

При возникновении вопросов, касающихся заявки или подачи материалов, обращайтесь по адресу: semeiosis@syktsu.ru

Конференция состоится 13—15 декабря 2018 года в г. Сыктывкаре.

Требования к оформлению материалов конференции:

1. Редакция принимает статьи объемом от 8-12 страниц.
2. Параметры страницы: поля по 2 см; формат А4.
3. Абзацный отступ 1 см (**в автоматическом режиме**).
4. Кегль 14.
5. Междустрочный интервал — 1.
6. ФИО автора **строчными** буквами (например, И. И. Иванов) над названием статьи.
7. Название статьи **строчными** буквами.
8. Аннотация к статье на русском и английском языках (до 500 знаков).

9. Название и фамилия автора на английском и русском языках.
10. Ключевые слова на русском и английском языках (до 10 слов).
11. Указание УДК.
12. При цитировании необходимо использовать только **русский вариант кавычек («»)**.

13. Литература, использованная при написании статьи, должна быть оформлена следующим образом: в алфавитном порядке; каждый новый источник — с новой строки; с указанием издательства и (для статей) общего количества страниц; ссылка на источник в тексте дается в квадратных скобках [5, с. 17].

14. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок (кегель 10; нумерация начинается на каждой странице).

15. Сведения об авторе представляются **отдельным файлом** и включают в себя:

- ФИО;
- указание ученой степени и ученого звания;
- информация о месте учебы аспиранта или соискателя (город, вуз) и данные о научном руководителе;
- рекомендация научного руководителя (для аспирантов);
- должность, место работы;
- контактный телефон, E-mail;
- адрес организации;
- домашний адрес с указанием почтового индекса.

Все тексты, заявленные к публикации, проходят обязательное рецензирование. Редакционная коллегия сборника имеет право отклонить материалы:

- *превышающие установленный предел*
- *не соответствующие тематике конференции*
- *оформленные без учета требований редколлегии*
- *реферативные сочинения, не имеющие научной значимости.*

Редколлегия имеет право отправлять материалы на доработку авторам.

Второе информационное письмо будет выслано участникам после 1 июля 2018 на указанные в заявке электронные адреса.

Оплата проезда, проживания, питания — за счет участников или командирующей организации.

КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Контактные телефоны Оргкомитета:

+79121849199 — Зюзев Николай Федосеевич, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина».

+79128693614 — Волокитина Надежда Александровна, доцент кафедры культурологии и педагогической антропологии ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина».

Контактный e-mail: semeiosis@syktsu.ru

Информационные письма, а также оперативные новости от организаторов можно найти в группе конференции в социальных сетях:

«ВКонтакте» <https://vk.com/club166520924>

«Фейсбук» <https://www.facebook.com/groups/259638367915580/>

Заявки принимаются при заполнении электронной формы на сайте ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина» по адресу <https://syktsu.ru/about/nd/conferens/kv/zayavki/index.php>

АВТОРЫ ВЫПУСКА

Ананьев Виталий Геннадьевич — кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников института философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Белов Алексей Викторович — кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра изучения истории территории и населения России Института российской истории Российской академии наук (ИРИ РАН) (Москва, Россия)

Бурлыкина Майя Ивановна — доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Гурленов Владимир Михайлович — кандидат педагогических наук, доцент кафедры немецкого и французского языков Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Забулионите Аудра-Кристина Иосифовна — доктор философских наук, доцент факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Золотарев Олег Васильевич — доктор исторических наук, профессор, зав. кафедрой истории и методики обучения общественно-правовым дисциплинам Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Колмаков Петр Александрович — доктор юридических наук, профессор, заведующий кафедрой уголовного процесса и криминалистики юридического института Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина, заслуженный юрист РФ (Сыктывкар, Россия)

Леонов Иван Владимирович — доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры; старший методист Государственного литературно-мемориального музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме (Санкт-Петербург, Россия)

Лобанкова Инна Петровна — кандидат культурологии, доцент кафедры философии Уфимского государственного нефтяного технического университета (Уфа, Россия)

Минаева Наталья Владимировна — кандидат исторических наук, доцент, начальник управления кадрового и документационного обеспечения Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Муравьев Виктор Викторович — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии и педагогической антропологии Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Трофимова Юлия Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой английского языка Сыктывкарского государственного университета имени Питирима Сорокина (Сыктывкар, Россия)

Филиппова-Стоян Любовь Евгеньевна — аспирант кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Фомкина Маргарита Игоревна — специалист по учету музейных предметов, Музейно-выставочный центр РОСФОТО (Санкт-Петербург, Россия)

Харитоновна Мария Алексеевна — магистрант 3 курса, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Хренов Николай Андреевич — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ (Москва, Россия)

Черный Валентин Дмитриевич — доктор культурологии, профессор, профессор кафедры истории русского искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

Периодическое издание

ЧЕЛОВЕК. КУЛЬТУРА. ОБРАЗОВАНИЕ

Научно-образовательный и методический журнал

№ 2(28) 2018

Редактор *Л. В. Гудырева*

Корректор *Е. Н. Насирова*

Верстка и компьютерный макет *Т. В. Матвеевой*

Тех. редактор *А. А. Ергакова*

Выпускающий редактор *Л. Н. Руденко*

Подписано в печать 8.06.2018. Дата выхода в свет 29.06.2018.

Печать ризографическая. Гарнитура Cambria.

Бумага офсетная. Формат 60×84/16.

Усл. п. л. 10,9. Уч.-изд. л. 9,8.

Заказ № 143. Тираж 500 экз.

Адрес типографии:

Издательский центр СГУ им. Питирима Сорокина

167023. Сыктывкар, ул. Морозова, 25